

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav české literatury a literární vědy**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Jan Vávra

**METODA MONTÁŽE V KOMPOZICI PROZAICKÝCH  
LITERÁRNÍCH DĚL**

**THE PRINCIPLE OF MONTAGE IN THE COMPOSITION OF  
PROSAIC LITERARY WORK**

**Praha 2012**

**Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.**

Děkuji Doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za vedení této práce, rady a duševní podporu.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 21. května 2012*

.....

## **Abstrakt**

Práce zkoumá specifika různých pojetí montážního (kompozičního) principu v odborných literárněvědných pracích a na tomto teoretickém základě se odvažuje vlastní klasifikace jevu.

Dále jsou analyzována vybraná prozaická literární díla 20. a 30. let 20. století, v nichž se montáž uplatňuje. Práce ukazuje na některé průkopnické tituly světových autorů, objevujících a prohlubujících možnosti montážní metody (Joyce, Dos Passos, Döblin).

Zvláštní pozornost je věnována výskytu montáže v českých románových utopiích, v nichž se specifickým způsobem podílí na prohloubení sdělnosti a působivosti jejich (utopického) obsahu – v Čapkově Válce s Mloky, Weissově Domu o tisíci patrech, Haussmannově Velkovýrobě ctnosti.

Vedle utopií se montáž prosadila jako nástroj autorovi hry se čtenářem – např. v poetické Robinsonádě Karla Konráda. I tohoto druhu montáže si práce všímá.

## **Klíčová slova**

diplomová práce – montáž – kompozice – utopie – stylistická hra

## **Abstract**

The thesis examines the specificities of the different concepts of “Assembly principle” (principle of “Montage”) in expert literary studies. Making use of this theoretical base, it dares to classify phenomenon.

They are also analysed selected prose literary works of twenties and thirties of 20th century, in which the Montage apply. The thesis points to some of the world's pioneering novels, in which their authors discover the possibilities of the method (Joyce, Dos Passos, Döblin).

Special attention is paid to the presence of “Montage” in the Czech utopian fiction novels. The Montage is used in a specific way to enlarge the effect of the (utopian) content – see: *War with the Newts* by Karel Čapek, *“Dům o tisíci patrech”* (House of Thousand Floors) by Jan Weiss or Jiří Haussmann’s *“Velkovýroba cnosti”* (Mass production of Virtue).

In addition to the Utopia appearance the Montage is used as a tool of author’s game with readers – e.g. in the book *“Robinsonáda”* by Karel Konrád, representative of the Czech Poetism (literary movement).

## **Keywords**

Thesis – the Montage principle – Literary composition – Utopian fiction – Stylistic game

## Obsah

Úvod.....	9
1 Teoretické vymezení pojmu „montáž“ .....	11
1.1 Montáž, resp. montážní princip ve Slovníku literární teorie.....	11
1.2 František Všetíčka v Tektonice textu .....	12
1.3 Montáž u Šklovského a Ejzenštejna .....	13
1.4 Daniela Hodrová termín montáž spojuje s tzv. pásmovou kompozicí .....	15
1.5 Pojetí montáže literárního teoretika Oskára Čepana .....	18
1.6 Augustin Vala v knize Moderní literatura a skutečnost .....	21
1.7 Také Thomas Mann se zabíral problémem „montáže“ .....	23
1.8 Z Mannových úvah vychází Nora Krausová.....	24
1.9 Marie Mravcová o montáži .....	24
1.10 Z předchozího exkurzu po dějinách teoretického vnímání problému vysvětluje...25	
1.11 Klasifikace (typologie) montáže.....	26
1.12 Montáž a utopie .....	28
2 Užití montáže ve světové literatuře .....	32
2.1 James Joyce – Odysseus .....	33
2.2 John Dos Passos – Manhattanská přestupní stanice; USA.....	34
2.3 Alfred Döblin – Berlín, Alexandrovo náměstí.....	35
2.4 Ilja Erenburg – Trust D. E. ... a další.....	38
3 Karel Čapek – Válka s Mloky .....	41
3.1 Společenská aktuálnost, časovost Války s Mloky.....	41
3.2 Mlok jako postava-symbol a polyperspektivnost zobrazení .....	42
3.3 Románový vstup – dobrodružný žánr .....	44
3.4 Humor a charakteristické míšení vážného s komickým .....	45
3.5 „Žurnalistický“ román.....	48

3.6	Filmová inspirace.....	49
3.7	Útvary odborného funkčního stylu (historický spis, kronika).....	51
3.8	Závěr románu .....	53
3.9	Analýza montáže .....	56
3.9.1	Vypravěč.....	56
3.9.2	Soubor postav.....	58
3.9.3	Prostředí (neboli časoprostorová orientace díla a jeho segmentů) .....	60
3.9.4	Dějovost, způsob vedení děje .....	60
3.9.5	Literární žánr(y) .....	62
3.9.6	Grafika románu (grafická montáž) .....	63
3.9.7	Humor .....	65
3.9.8	Závěrem k montážnosti románu.....	65
4	Jan Weiss – Dům o tisíci patrech .....	67
4.1	Sen a skutečnost.....	67
4.2	Analýza montáže .....	68
4.2.1	Vypravěč, perspektiva vyprávění .....	69
4.2.2	Postavy, soubor postav.....	70
4.2.3	Prostředí (časoprostorová orientace díla) .....	73
4.2.4	Děj, dějovost vyprávění .....	74
4.2.5	Vmontované texty .....	75
4.2.6	Grafika románu.....	76
4.2.7	Humor a jeho charakter.....	77
4.2.8	Závěrem k montážnosti románu.....	78
5	Jiří Haussmann – Velkovýroba ctnosti .....	79
5.1	Montáž a parodie .....	79
5.2	Ideovost Haussmannovy parodie .....	80
5.3	Inspirační zdroje Velkovýroby ctnosti.....	82
5.4	Analýza montáže .....	83

5.4.1	Vypravěč .....	83
5.4.2	Postavy .....	84
5.4.3	Prostředí .....	85
5.4.4	Děj, dějovost vyprávění, způsob vedení děje.....	86
5.4.5	Vmontované prvky .....	87
5.4.6	Grafická montáž .....	88
5.4.7	Humor a charakter humoru .....	89
5.4.8	Závěrem k montážnosti románu.....	89
6	Další příklady českých próz využívajících metody montáže .....	91
6.1	Poslední dva příklady montážních utopií .....	91
6.2	Montáž v poetistické literatuře .....	93
6.3	Karel Konrád – Robinsonáda .....	96
6.3.1	Soudržnost díla jako celku .....	96
6.3.2	Charakter montáže .....	97
6.3.3	Humor kontrastního střídání a další aspekty .....	98
6.3.4	Pointa .....	99
6.3.5	Básnické výčty .....	100
	Závěr .....	103
	Seznam použité literatury .....	105
	Přílohy .....	108
	<i>Karel Čapek – Válka s Mloky.....</i>	109
	<i>Jan Weiss – Dům o tisíci patrech .....</i>	112
	<i>Jiří Haussmann – Velkovýroba ctnosti .....</i>	117
	<i>Karel Konrád – Robinsonáda .....</i>	122



## Úvod

Metoda montáže chápána zejména jako kompoziční fenomén je předmětem této práce. Termín montáž není vzácný a při popisu stavby literárních děl se hojně využívá. Jeho konkretizace, neřkuli definice však činí problémy a málokterá teorie se do ní pouští. Toho jsme si vědomi a přítomnou prací chceme danou problematiku co možná nejbedlivěji prozkoumat.

V první kapitole je sledováno užití pojmu ve vybraných (literárně)teoretických pracích. Konstatuje se častá terminologická nevyjasněnost (vágnost) při užívání termínu „literární montáž“ a rovněž obtížná slučitelnost jednotlivých teorií o montáži. Autor předkládané práce se pokouší jev klasifikovat na základě postižení klíčových rysů montážní kompoziční metody. Vzniklé teoretické pojetí je v dalších kapitolách ilustrováno analýzami literárních děl 20. a 30. let 20. století. Ukazuje se zvláštní spřízněnost metody literární montáže a utopistické, resp. vědecko-fantastické literatury. Charakter tohoto spojení je v závěru kapitoly opatrně načrtnut.

V druhé kapitole jde především o představení těch zahraničních titulů (Döblinův Berlín, Alexandrovo náměstí, Dos Passosova trilogie USA, Joyceův Odysseus a další), které hrály významnou úlohu v objevování možností montážního principu, potažmo ve vývoji románového žánru vůbec.

V dalších – možno říci klíčových – kapitolách pak čtenář nalezne analýzy vybraných českých literárních děl. Největší pozornost je věnována románu Válka s Mloky Karla Čapka, který umně využívá moderní kompoziční metody montáže k vytvoření plastického obrazu fikčního světa románu, ale též k společenské aktualizaci, již Čapek dosahuje prostřednictvím četných odkazů, paralel a satirických aluzí vážících se k jeho současnosti (tedy Čechům třicátých let).

Čtvrtá kapitola se zabývá románem Dům o tisíci patrech od Jana Weisse, v němž montáž spojuje především svět bizarně snových a reálných (v podstatě sociálně kritických) představ. Hned další kapitola ukazuje využití montáže v mnohačetné, komplexní literární parodii; činí tak na příkladu románu Jiřího Haussmanna Velkovýroba ctnosti. Poslední kapitola si všímá poněkud odlišného typu montování próz, proti utopické autentizaci, případně satirické aktuálnosti staví potěšení autora ze hry, rozverné ozvláštnění struktury textu. Tato kompoziční hravost byla typická pro éru poetismu, jak si ukážeme na knize Robinsonáda od Karla Konráda.

Co se týče vztahu této práce k dostupné sekundární literárněvědné literatuře, pak největší vliv přiznáváme teoretickému systému (konceptu) Daniely Hodrové, nicméně inspiračních zdrojů existuje více. (Až nečekaně inspirativní se například ukázala být jedna starší studie o české sci-fi literatuře od Ondřeje Neffa). Otevíraných otázek je mnoho a práce se snaží hrdě hlásit k literatuře, jež je obratně spoluzodpovídá. Způsob sledování problému, jak si jej naše práce vymezila, pravděpodobně nebude nijak unikátní, nicméně se nezdá být ani úplně všední. Proto nevíme o žádné studii, již by byla tato práce paralelou, nebo dokonce (nechtěnou) kopií.

Bohužel se v ní nedospívá k jednoznačně pozitivnímu výsledku nebo závěru: práce nevytvořila plně funkční teoretický koncept, jenž by postihoval veškerý literární materiál z hlediska montážnosti, a tak zůstává problematika montážního principu otevřená.

## 1 Teoretické vymezení pojmu „montáž“

Definovat literární montáž není snadné. Termínu se v literárněvědných pracích užívá v různých významových kontextech; slouží k pojmenování poměrně širokého rejstříku příznakových kompozičních a stylistických jevů. Do literární teorie přišel ze světa filmu – filmové teorie, avšak zdaleka neplatí, že by byl termín montáž užíván pouze tam, kde je prokazatelný vliv filmu na kompozici literárního díla. Kompoziční principy označované tradičně jako montážní byly v literatuře naopak známy a využívány dávno před vznikem filmového umění. Ostatně sama filmologie pro sebe termín montáže objevila v technických odvětvích, ve strojírenství – v pozadí označení stojí představa díla jako dobře pracujícího, fungujícího stroje sestaveného z velkého množství tvarově si nepodobných součástek.<sup>1</sup>

Podívejme se nyní na několik základních způsobů chápání, pojmání termínu montáž:

### 1.1 Ve slovníku literární teorie se montáží, resp. montážním principem rozumí:

▪ **Montáž** (z franc. *montage* = seřizování) – 1. aplikace filmové techniky stříhu při kompozici literárního díla; syžetový postup, založený na spojování časově, prostorově a kauzálně nesouvislých scén v jeden celek. Montáž využívá rozmanitých, zejména neliterárních žánrů, např. dopisu, politického projevu, reklamy, novinové zprávy a novinového titulku, reportáže, dokumentu, pouliční písně aj. Umožňuje pluralitu a simultaneitu pohledů na předmět, dynamizuje statický námět a bezprostředně postihuje proměnlivost reality. Formálně se projevuje roztříštěním kompozice a klasického jednotného pohledu autorského vypravěče, umožňuje však aktualizovat intelektuální rovinu díla. Montáž zavedl do románové kompozice J. Joyce (*Ulysses*, 1925), z našich prozaiků jí užíval např. K. Čapek (*Válka s Mloky*). V poezii použil prvně techniky montáže G. Apollinaire (*Pásmo*, 1913); 2. literární žánr, zejména dramatický, založený na popsaném kompozičně syžetovém postupu.<sup>2</sup>

Zdůrazněny jsou tedy dva základní rysy montáže: jednak kompoziční konstruovanost, spojování nesourodých částí v jeden funkční celek, jednak stylistická různorodost montážního textu, spojování žánrově různorodých útvarů.

---

<sup>1</sup> „Z výrobních procesů se do filmové řeči přestěhovalo...krásné slovo montáž, znamenající složení částí do celku.“ Ejzenštejn, S.: *Izbrannyje proizvedenija. Montaž*. (Sv. 2). Moskva 1938, s. 156.

D. Hodrová oproti tomu spatřuje prapůvod montáže v malířství: „Postup montáže proniká z výtvarného umění do filmu a odtud se šíří do poezie, prózy, dramatu.“ (Hodrová, D.: *Proměny žánrů v meziválečné literatuře*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha, ČS 1987, s. 313). Autorka však na rozdíl od Ejzenštejna nepoukazuje na původ pojmu montáž, ale na genezi a vývoj uměleckého jevu. Proto mohou být obě teze pravdivé.

<sup>2</sup> *Slovník literární teorie*. Praha, ČS 1984 (2. vyd.), s. 235. Autoři hesla: Josef Peterka a Václav Königsmark.

## 1.2 František Všetíčka v Tektonice textu<sup>3</sup>

hovoří o „montážním principu“ v rámci kapitoly o kompoziční výstavbě, přičemž kompoziční výstavba (tj. kompozice v širším slova smyslu) pro autora znamená uspořádání uměleckého literárního díla a jeho jednotlivých složek, zejména složek obsahových a formových. Podmínkou tohoto uspořádání je vzájemná spojitost všech složek, které dohromady tvoří určitou uměleckou jednotu. Dalším předpokladem uspořádání je vzájemný vztah částí a celku. Kompoziční výstavba je zde termín základní (výchozí), lze ale místo něho užít také řady synonymních výrazů. Jsou to pojmy jako: výstavba, syžetová výstavba, stavba, skladba, architektura, architektonika, tektonika nebo konstrukce. Kompoziční výstavba se dále skládá ze dvou základních sfér – architektoniky a kompozice. Architektonika představuje vnější výstavbu díla, kterou vytvářejí tzv. architektonické jednotky; architektonika se zaměřuje na statické složky umělecké výstavby, zatímco kompozice (tj. kompozice v užším slova smyslu) představuje naopak vnitřní výstavbu díla, kterou vytvářejí kompoziční principy, kompoziční postupy a syžetová osnova (kompozice se tedy zaměřuje na dynamické složky umělecké výstavby).

A právě mezi kompoziční principy řadí autor také montážní princip. („Kompoziční princip je určitý jednotící způsob vnitřní výstavby díla. Literární dílo je obvykle založeno na několika kompozičních principech. Kompozičních principů je značný počet a mají nejrozmanitější podobu.“)

*Montážní princip – je založen na spojování časově, prostorově a příčinně nesourodých nebo zdánlivě nesourodých článků v jeden celek. Jejich slučováním vznikají nové významy a kvality, jež původní samostatné články neobsahují. Montáž je záměrným spojováním scén a obrazů, nikoli náhodným a mechanickým. Její podstata je dramatická a dialektická. Montáž využívá nejrůznějších, především neliterárních žánrů, kupř. dopisu, novinové zprávy, novinového titulku, dokumentu, reklamy ad. Přispívá k pluralitě a simultaneitě pohledů na zobrazovanou skutečnost, dynamizuje statické složky námětu. Rozrušuje klasickou kompoziční výstavbu a jednotný pohled vypravěče. Pojem sám má svůj původ ve filmové teorii a ve filmu, i když montážní prvky se objevovaly v literatuře a v dramatech dávno před vznikem filmového umění. V poezii použil montáže G. Apollinaire v Pásmu, v próze pak J. Joyce v Ulyseovi a B. Hrabal v knize Toto město je ve společné péči obyvatel.<sup>4</sup>*

Všetíčkovo pojetí montáže je tedy velice podobné tomu „slovníkovému“ výše. Nehovoří však již jen o spojování scén, nýbrž o spojování „scén a obrazů“. Zároveň usouvztahuje montáž s pojmem simultaneita (pluralita) pohledů na zobrazovanou skutečnost. Tím se přibližuje filmovému pojetí montáže, kde jde o komponování obrazů a vyvolání dojmu současnosti a mnohosti především.

---

<sup>3</sup> Všetíčka, František: *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století*. Olomouc 2001. (s. 8-96). Všetíčkovo teoretické uchopení (definice a klasifikace) kompozice je zde (v podkapitole 2.2 této práce) parafrázováno povětšinou formou citací vybraných klíčových pasáží. Všetíčkovo pojetí montážního principu je citováno v úplnosti a odlišeno kurzivou.

<sup>4</sup> Všetíčka, F.: *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století*. Olomouc 2001, s. 25.

### 1.3 Chápání montáže u Šklovského,

který se k termínu dostává skrze teoretické úvahy ruského režiséra a „vynálezce“ filmové montáže Sergeje Michajloviče Ejzenštejna, je velice široké.<sup>5</sup> Šklovskij upozorňuje, že umělecká montáž má blízkou souvislost s fyziologickými a psychologickými zákonitostmi vnímání: *Vnímáme svět montážně, tj. oddělujeme si ze světa to, co potřebujeme a na co jsme naladěni. Ostatní zůstává stranou. Vidíme samozřejmě ulici, jinak bychom se dostali pod auto nebo vráželi do chodců, ale ulice je v druhém plánu našeho poznání. Dojmy z ní se mohou stát náhodou nebo záměrně zřetelné, a pak začneme vnímat momenty ze života ulice v detailu, zblízka.*<sup>6</sup> *Poznáváme svět tak, že si ho rozčleňujeme. Reprodukujeme ho slovy a dělíme na věty. Dělení na řádky se objevilo poměrně pozdě, pozdě se objevila i velká písmena. Velké písmeno označuje následnost montáží, oddělení jedné myšlenky od druhé, jednoho vjemu od druhého.*<sup>7</sup>

Šklovskij nám říká, že montáž jako spojování dvou a více vjemů (→ pojmů) v novou kvalitu (vjem → pojem) je nejen podstatou fungování jazyka, nýbrž je i základním vzorcem lidského vnímání. *Ze slov sestavujeme věty, oddělujeme je, spojujeme a zdobíme volbou slovního materiálu. Vytváříme scény a štěpíme je na kapitoly. A vjem patrně neexistuje jinak než v podobě vjemu montážového charakteru.*<sup>8</sup>

Ve filmu, potažmo v umění vůbec však montáž znamená víc. Znamená spojování částí, které zkrátka výrazně kontrastují, které jsou navzájem ve významovém konfliktu a tudíž u příjemce (pozorovatele) vyvolávají nové dojmy, významy. Nejcharakterističtějším rysem montáže, jejím prvkem, není zřetězení motivů/záběrů, ale konflikt dvou sousedních součástí. *Svár dvou vedle sebe položených kousků – konflikt uvnitř záběru – toť potenciální montáž, se vzrůstem intenzity trhající svou čtyřúhelnou buňku a rozmetávající svůj konflikt v podobě nárazů mezi montážními kousky.*<sup>9</sup> Vztaženo na oblast literatury: „Rozpory v montáži, přesněji konflikty v ději způsobují, že je román napínavý.“<sup>10</sup>

O montáž a „uměleckost (film jako umění)“ v ruském filmu probíhal tvrdý spor mezi Ejzenštejnem a Dzigu Vertovem. Ten popíral umění jako takové, prosazoval tezi, že filmové umění bude nahrazeno „kinopravdou“, tedy dokumentárním filmovým zápisem skutečnosti. Zároveň Vertov tvrdil, že „kamera je lepší než oko“, že je třeba oko vymýtit, protože „vidí montážově.“<sup>11</sup>

Ejzenštejn ve filmu naopak kladl montáž na první místo. Natáčení, práci kameramana, ať už samostatnou nebo řízenou režisérem, považoval za první krok; fotografování, konfrontace a spojování byly už uměním. Konfrontace kousků a faktů měla být prvním krokem při tvorbě uměleckých jevů.

<sup>5</sup> Šklovskij, Viktor: *Ejzenštejn*. Praha, Odeon 1983. Viz též – Mravcová, Marie: *Montážní komponování literárního díla*. Nepublikovaná studie, s. 2.

<sup>6</sup> Šklovskij, V.: *Ejzenštejn*, s. 145.

<sup>7</sup> *tamtéž*, s. 105.

<sup>8</sup> *tamtéž*, s. 105-106.

<sup>9</sup> Ejzenštejn, Sergej M.: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha, Orbis 1961, s. 433.

<sup>10</sup> Šklovskij, V.: *Ejzenštejn*, s. 119.

<sup>11</sup> *tamtéž*, s. 104.

„Dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.“<sup>12</sup> Tak zní Ejzenštejnova velice široká definice umělecké montáže; montáž pak však vůbec není čistě filmovou záležitostí, ale jevem, na nějž se musí nutně narazit ve všech případech, kdy máme co dělat se vzájemným srovnáním dvou faktů, výjevů, předmětů. Věcí tvůrce je tak vlastně vybrat z repertoáru všech možností ty nejsprávnější prvky vzhledem k požadovanému účinku. Takovéto chápání pojmu přivádí montáž v literární terminologii do těsné blízkosti stylistiky. Ejzenštejnovská montáž („montáž atrakcí“) by pak bylo stylistické umění vyjádřit myšlenku kontrastním a významuplným spojováním zdánlivě nesouvisejících scén a motivů.

Co je podle Ejzenštejna hlavní („genetickou“) funkcí montáže? – zaujmout diváka, popř. čtenáře. Důležitým rysem montáží je tak emocionální působivost. Značná míra dramatickosti, tuto základní tezi nepouští Ejzenštajn ze zřetele a dokumentuje ji příklady z klasické literatury. Např. v Maupassantově románu *Miláček* na montážně rafinovaném zobrazení času půlnoci. Z jednotlivých „vyobrazení“ (hodiny bijí půlnoc na různých místech po sobě) se skládá „obraz“ půlnoci i s její emocionalitou a symbolickými významy. Maupassant umně fázuje akci, je to jako ve filmu: „odbíjení hodin, brané z různých vzdáleností připomíná zachycování předmětu, fotografovaného v různých směrech a opakovaného postupně ve třech rozličných snímcích záběrem z odstupu, středním záběrem a záběrem z ještě většího odstupu – jako celek, polocelek, panoráma.“<sup>13</sup>

Své chápání montáže jako série kontrastních vyobrazení skládajících obraz dokumentuje Ejzenštajn i na příkladu z poezie. Puškinova epická báseň *Poltava* přináší několik nesouvisejících vyobrazení, které dohromady dávají smyslově barevný, plný obraz vysokého stupně emotionality („Puškin překvapivě dovednou kombinací různých aspektů – tj. zorných úhlů natáčení – a různých prvků – tj. kousků zobrazených předmětů, vymezovaných výřezem snímku – dosahuje ve svých kresbách ohromující reality.“<sup>14</sup>)

Ejzenštajn demonstruje platnost montážní metody zajímavou paralelou k živému jazyku. Jeden „slovesný obraz“ podává jinak literární řeč a jinak živý jazyk: *Muže, kterého vidíte sedět tam na písčitém břehu, jsem potkal včera na nádraží. X Vidíte tamtoho muže? – tamhle? – sedí na písčitém břehu, toho jsem včera potkal, byl na nádraží.* Zatímco v literární řeči se podává obraz najednou, v mluvené řeči je rozdělen na kousky, jejichž počet a síla odpovídá dojmům, které prožívá mluvčí, anebo tomu, jak chce zapůsobit na posluchače. Podobně je to s montáží v protikladu s „nemotorným“ celkovým záběrem, který selhává v pokusech cokoli dramaticky předvést. Stejně jako je literární (spisovná) řeč vedena přísnou stavebnou logikou a oproti tomu řeč mluvená (živá) ovládána „logikou citu“ (termín Josepha Vendryese, francouzského filologa 19. stol., jehož Ejzenštajn cituje), stejně tak montáž slouží především k zachycení citově dramatického. A ještě spíše než řeči mluvené odpovídá montáž třetímu typu řeči – řeči vnitřní, kde je afektivní

<sup>12</sup> Ejzenštejn, Sergej M.: *O stavbě uměleckého díla*, Praha, ČS 1963, s. 10.

<sup>13</sup> Ejzenštejn, Sergej M.: *O stavbě uměleckého díla*. Praha, ČS 1963, s. 16.

<sup>14</sup> *tamtéž*, s. 24.

struktura v nejčistší a nejúplnější podobě. Řád oné vnitřní řeči je už neoddělitelný od toho, čemu se říká citové myšlení.<sup>15</sup>

*Montáží se ve filmu dociluje pocitu „trojrozměrnosti“.*<sup>16</sup> Montáž usiluje o to působit na všechny lidské smysly, má přinášet a přináší vjemy hmatově fakturní, čichové, vizuální, světelné a barevné, sluchové, pohybové i čistě emocionální. Tedy mají vzbuzovat iluzi univerzality a všestrannosti.

Je třeba zdůraznit, že montáž u Ejzenštejna nesplývá s mnohovýznamovostí nebo s významovou neurčitostí, otevřeností. Ejzenštejn ji naopak pojímá jako prostředek k dosažení předem definovaného uměleckého cíle (účinku), dešifrování montáže recipientem není věc nahodilá, naopak – díky montáži má být dosaženo zcela určitého účinku, přesnějšího a jednoznačnějšího, než jakého by bylo možné dosáhnout jinými (tradičními) zobrazovacími (resp. vyprávěcími) postupy. Pro srovnání ještě Šklovského citát: „*Montáží budeme nazývat takové uspořádání částí filmu, které svým vzájemným vztahem vyjadřují určitou režisérovu myšlenku.*“<sup>17</sup> Sama myšlenka se však jakoby maskuje, přichází se k ní skrze dojem vyvolaný zdánlivě odlehklými asociačními řadami.

Ejzenštejn (a v návaznosti na něho i Šklovskij), který se pochopitelně věnuje především montáži ve filmu, vidí problematiku jako záležitost dovedného střihu a rafinovaného režiséřského spojování kontrastujících scén a motivů; při rozboru „montáže“ v literatuře si vůbec nevšímá stylově heterogenních textů, nýbrž vybírá takové, kde je jedna skutečnost účinně umělecky představena z různých úhlů pohledu a mnohobarevně, takové, které dokáží dramaticky a s emocionální účinností sdělit fakt nebo myšlenku. Ejzenštejn nerozlišuje montážní a nemontážní literaturu, jeho koncepce je v tomto ohledu odlišná od všech ostatních právě v tom, že dokáže literaturu „montážně“ číst.

#### 1.4 Daniela Hodrová termín montáž spojuje s tzv. pásmovou kompozicí:<sup>18</sup>

To je kompoziční typ, který se dle autorky v literární teorii skrývá za celou řadou víceméně synonymních označení: kompozice polyfonická (polyfonní) nebo též cyklická, kompozice fasetová, kompozice založená na montáži (případně koláži), kompozice založená na technice proměnlivého hlediska. Vždy jde přitom o označení synonymní jen do určité míry. Ve skutečnosti každé z těchto označení postihuje vždy jen některý aspekt nebo podobu kompozice, přiléhající k určité skupině děl. Velice podnětné je autorčino seřazení termínů do vývojové řady, tak jak se postupně ten který termín objevoval v dějinách literatury. Následující text je citací.

Termín „kompozice polyfonická“ či „polyfonní“ se vytvořil v souvislosti s cyklickým monografickým nebo rodovým románem typu Mannových Buddenbrookových a Rollandova

<sup>15</sup> *tamtéž*, s. 35. Práci parafrázuji.

<sup>16</sup> *tamtéž*, s. 37.

<sup>17</sup> Šklovskij, V.: *Ejzenštejn*, s. 132.

<sup>18</sup> Činí tak zejména v díle: Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2011, s. 412n.

Jana Kryštofa (1904-1912), který byl chápán jako analogie hudební formy – symfonické, kontrapunktické (fuga), případně sonátové. Srovnání těchto děl s hudebními formami mimo jiné naznačuje, že ačkoli byla vnímána jejich složenost, na druhé straně se cítila provázanost a souvislost jejich skladebných částí. Problém hlediska nebyl v kontextu s těmito díly dosud důležitý, neboť v nich existoval zcela přehledný vztah mezi různými pásmy a hledisky, jejichž různost byla ostatně do značné míry překryta sjednocujícím hlediskem vševědoucího vypravěče. Termín „polyfonní“ stojí například v názvu kapitoly Albérèsových *Dějin moderního románu*<sup>19</sup> – Román polyfonní a román-freska, v níž se mluví o výše jmenovaných dílech, Galsworthyho *Sáze rodu Forsyťů*, Romainsových *Lidich dobré vůle* (1931-1956) a Duhamelově „sonátě“ Pasquierové (1933-1945).<sup>20</sup> V jiném významu užívá termínu „polyfonický“ (polyfonní) Michail Bachtin.<sup>21</sup> Má však na mysli jinou – vnitřní polyfonii románu. Ta se nemusí projevovat a zpravidla ani neprojevuje v polyfonní kompozici, nýbrž často je skryta uvnitř románové promluvy v „mnohosti samostatných a navzájem nesplývajících hlasů a vědomí“<sup>22</sup>. Polyfonní románový typ, jehož kořeny Bachtin shledává v „dialogických“ žánrech starověku a jenž je podle něho rozvinut zejména v románech Fjodora Michajloviče Dostojevského, je pak stavěn proti románu monologickému (homofonnímu), který ovládal literaturu až do Dostojevského. Na rozdíl od Albérèse a dalších teoretiků polyfonního románu hrál už v Bachtinově románové „mnohohlasosti“ velmi důležitou roli problém hlediska. Ve dvacátých letech se tento problém stal centrem pozornosti v Lubbockově *Technice prózy* (1921)<sup>23</sup> a o půl století později v *Poetice kompozice* (1970) Borise Uspenského<sup>24</sup>. Je charakteristické, že se tam termín „hledisko“ objevuje v souvislosti s jinou skupinou děl, přitom však časově předcházejících polyfonní román typu Buddenbrookových, - u Percyho Lubbocka s díly Dostojevského, u Borise Uspenského kromě toho s díly A. S. Puškina a L. N. Tolstého. Je zřejmé, že právě tento aspekt díla – díla jako „divadla vědomí“ (tak charakterizuje Lubbock Dostojevského *Zločin a trest*<sup>25</sup>) – inspiroval velmi podstatně prózu 20. století.

Termín „fasetová kompozice“ razí v *Dějinách české literatury IV* (1995), psaných v šedesátých letech, Jiří Opelík. Tento termín postihoval jak mozaikovitost textu, tak jeho různohlediskovost a současně signalizoval přesun pozornosti teorie románu od spojujících momentů v kompozici k momentům rozpojujícím a rozrůžňujícím. Takový přesun byl patrný i tam, kde se v souvislosti s tímto kompozičním typem mluvilo o polytematičnosti (například při rozboru Apollinairova *Pásma* a českých básnických skladeb jím inspirovaných<sup>26</sup>), ovlivněné technikou kubistického malířství s jeho polyperspektivismem (v próze je její analogie shledána například v Čapkově *Životě a díle skladatele Foltýna*, 1939), a o technice montáže, případně koláže, jež se v próze jeví jako analogie montáže ve filmu a zdůrazňuje různost montovaných částí – „materiálů“, žánrů apod. Termín „kompozice pásmová“, k němuž se uchylujeme, byl inspirován ze dvou stran: jednak žánrem pásma, jednak stylistikou, která v epické promluvě rozlišuje pásmo vypravěče a pásmo postav (R. Petsch, J. Findra, J. Mistrík, L. Doležel aj.). Ve chvíli, kdy je tato přirozená struktura

<sup>19</sup> Albérès, R. M.: *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel 1962 (1. vyd.).

<sup>20</sup> Autorka odkazuje na – Albérès, R. M.: *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel 1967, s. 103.

<sup>21</sup> v díle: Bachtin, M. M.: *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Praha, ČS 1971 (ruský orig. 1929).

<sup>22</sup> Autorka odkazuje na – Bachtin, M. M.: *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Praha, ČS 1971, s. 11.

<sup>23</sup> Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. London, Jonathan Cape 1965.

<sup>24</sup> Uspenskij, Boris Andrejevič: *Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*. Moskva, Iskusstvo 1970. Už existuje i český překlad: Uspenskij, B.: *Poetika kompozice*. Brno, Host 2008.

<sup>25</sup> Autorka odkazuje – Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. London, Jonathan Cape 1965, s. 144.

<sup>26</sup> Pešat, Zdeněk: *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*. In: *Struktura a smysl literárního díla* (sb.). Praha, ČS 1966; Pohorský, Aleš: *Pásmo*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha, ČS 1987.



promluvy zdůrazněna a zkomplikována, šíří se z úrovně mikrokompozice (věty a odstavce) do úrovně makrokompozice, mění se v kompoziční postup. Ostatní uvedená označení chápeme pak jako projevy, aspekty tohoto postupu, v různých dílech nestejně důležité.<sup>27</sup>

Je-li zde (u Hodrové) tedy terminologicky problém montáže postaven na roveň termínu pásmové kompozice, otvírá se prostor k velice širokému chápání, pojímání termínu. Jako montáž by bylo možné označit vlastně každé dílo s více hledisky nebo tématy zobrazení, zcela nezávisle na tom, zda a jakým způsobem se tato vícehlediskovost, polyperspektivita a polytematičnost promítá do konkrétní podoby kompozice, zda zanechává otisk na stylistickém zpracování díla. Tak to ale není. I Daniela Hodrová zdůrazňuje, že se problém pásmové kompozice většinou pojí s žánrovou heterogeností textu, že je do značné míry problémem spojování různorodých žánrů. Slovo „montáž“, které je ostatně pokusem interpretů díla postihnout charakter tohoto spojování, ukazuje na heterogenost prvků – kladených spíše vedle sebe než organicky propojovaných.

Zároveň však podle Hodrové slovo montáž obrací pozornost ještě k jednomu rysu pásmové kompozice – k nápadnosti a „prudkosti“ přechodů mezi pásmy, případně jejich různými žánry. Často má tento přechod podobu časového skoku. Montáž se pak jeví jako problém časového střihu. Právě z hlediska vztahu k času rozlišuje autorka dvojí typ pásmové kompozice, respektive montáže: typ, v němž čas hraje důležitou roli, a typ, v němž čas tuto roli nehraje. *Zpravidla se čas zvýznamňuje tam, kde se v rychlém sledu střídají rozsahem nevelká, ba miniaturní pásma (o několika odstavcích – něco podobného se děje v jednotlivé básni či v básnickém pásmu). R.-M. Albérès mluví o „telegrafické kompozici“.*<sup>28</sup> Časový „střih“ či „skok“ – což je podstatné – je přitom střihem a skokem kauzálním, neboť právě vysvětlení a dopovězení chybí.<sup>29</sup>

Problematika časového střihu se rovněž blízce stýká s jevem simultaneismu. *(V dílech s pásmovou kompozicí o něj velmi často běží – jde o to vyvolat iluzi simultánně na různých místech probíhajících dějů. A jelikož v textu na rozdíl od díla výtvarného, na němž se mohou prostoupit dva obrazy, a díla filmového (dvojexpozice ve filmu), není možné tento efekt do důsledku uskutečnit – text se nemůže nikdy zcela vymanit z moci následnosti, je v něm tato následnost alespoň popírána pomocí co nejprudších přechodů a co nejkratších „záběrů“, jakési krajně zrychlené juxtapozice, která vede ke zkracování pásem až do úrovně mikrokompozice a k jejich fragmentarizaci. Je přirozené, že v poezii se dojem simultaneity navozuje jakoby přirozeněji a přeskoky časové a tematické jsou vnímány snadněji než v próze (...)*<sup>30</sup>.

Podnětný je autorčin poukaz na souvislost výtvarné a literární montáže. Postup montáže a střihu spjatý s polyperspektivismem a simultaneismem nebyl podle ní v literatuře ničím novým, určitým způsobem se uplatňoval odedávna, *ale až modernistické meziválečné literatuře byl zdůrazněn a reflektován. Odedávna fungoval i v kompozici výtvarných děl, ve kterých se propojovala několikrát perspektiva, jak to pozorujeme třeba na některých*

<sup>27</sup> Hodrová, D. a kol.: ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha, Torst 2011, s. 416-418.

<sup>28</sup> Autorka odkazuje: Albérès, R. M.: *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel 1967, s. 262.

<sup>29</sup> citace: Hodrová, D. a kol.: ...na okraji chaosu... Praha, Torst 2011, s. 414.

<sup>30</sup> Hodrová, D. a kol.: ...na okraji chaosu... Praha, Torst 2011, s. 415.

*středověkých obrazech (...) nebo na obrazu El Greca Celkový pohled na město Toledo (1604-1614), na němž je město zachyceno z různých bodů, ulic, uliček a náměstí.*<sup>31</sup>

Malířskou i literární montáž ovládá jeden princip diskontinuity, který je kompenzován určitým ziskem v rovině tvorby, poznání a vnímání (*polyperspektivitu Picassových obrazů je podle Jana Patočky nutno vyložit nejen „ze snahy ovládnout viděné, nýbrž ovládnout tvůrčí možnosti, které spočívají v tom, na ploše dát vznik významuplným útvarům“*<sup>32</sup>). Montáž ve výtvarném umění je zřejmě vývojově starší (tradičnější) než montáž v literatuře a vyrůstá často i z jiných zdrojů a potřeb, přesto jejich vzájemné ovlivňování a mísení tvoří důležitý rys moderního umění – na jedné straně dochází k literarizaci malířství (vznikají obrazy-básně) a na druhé straně k vizualizaci poezie (básně-obrazy). Mimoto polyperspektivismus v malířství nalézá v próze svou analogii v technice proměnlivého hlediska apod.<sup>33</sup>

Další (genetickou) souvislost lze hledat v dramatu, kde se montážní princip rovněž uplatňoval – pásmová kompozice románů má podle Hodrové paralelu v divadelní formě revue, k níž drama směřovalo ve dvacátých letech (revue jako juxtapozice, volný sled obrazů – viz např. hru bratří Čapků *Ze života hmyzu* (1921)), a také v žánrech pásma a suity, v nichž se stavba dramatu opírala o sled různých žánrů, včetně dokumentárních (pásma v Honzlově *Divadelku pro 99, např. Román lásky a cti* (1941)).<sup>34</sup>

Nejvíce se pásmová kompozice neboli montáž v české literatuře uplatnila jednak ve třicátých letech, kdy byla v podstatě ještě avantgardní reakcí na „lineární“ realistický román, jednak v šedesátých letech, kdy byla vnímána jako zjevná reakce na „jednopásmovost“ a „jednohlas“ budovatelského románu a dalších žánrů padesátých let, které byly spojeny s jednotným, ideologií diktovaným stanoviskem.<sup>35</sup>

## 1.5 Poněkud odlišné pojetí montáže představil literární teoretik Oskár Čepan:

Ve své práci<sup>36</sup> se soustředí na moment diskontinuity a rozkladu, o něž montáž obohacuje tradiční typy prozaické kompozice.

*Kombinačné možnosti a postupy, ktoré sa sústreďujú okolo komplexu konštrukcie, „technickej“ stavby umeleckého diela, nazývam montážovými postupmi. V protiklade k pojmu kompozícia ťažisko montáže vidím v motivovaní „rovnoprávnosti“ významových a výstavbových možností jednotek – častí a celkov – ktoré sa dostávajú do esteticky zacieľeneho vzťahu. Spočíva v odôvodnení a v realizácii ich jednotnej „sémantizácie“, na ktorej*

<sup>31</sup> Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...*, s. 415.

<sup>32</sup> Autorka odkazuje na – Patočka, Jan: *Poznámky k polyperspektivitě u Picassa od W. Biemela*. In: *Kritický sborník* 16 (1997), s. 46.

<sup>33</sup> Hodrová, D.: *Proměny žánrů v meziválečné literatuře*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha, ČS 1987, s. 313

<sup>34</sup> Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...*, s. 415. (parafráze textu)

<sup>35</sup> *tamtéž*, s. 418.

<sup>36</sup> Čepan, Oskár: *Jazykové předpoklady montáže v próze*. In: Krausová, N. a kol.: *Problémy sujetu*. (Litteraria XII). Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1971, s. 90-134.

sa zúčastňuje aj sám mechanizmus ich skladu a rozkladu. Z tohoto hľadiska možno hovoriť o rozšírení pôsobnosti princípu „sémantického gesta“(Jan Mukařovský) smerom k jeho minimu, ako aj k maximu, pričom sa v rovnakej miere počíta s usúvzťažňovaním nielen rovnorodých, ale aj, alebo najmä rôznorodých prvkov, ktoré pochádzajú z rôznych stupňov. Práve touto črtou sa montáž najnápadnejšie odlišuje od tradičnej kompozície. (...) Montážový postup je v zhode s užším pojmom inštrumentácie ako aj sujetovej stavby. V ňom sa na pôdoryse vnútorných obmedzení a možností jazyka koordinuje hľadisko „materiálu“ s umeleckými „postupmi“.<sup>37</sup>

Takto chápaná technika montáže alebo montážovej inštrumentácie a tektoniky obnažuje aj techniku samej umeleckej tvorby. Ináč povedané montáž je silne „príznakový“ typ výstavbovo-kompozičných postupov. V posledných desaťročiach stále viac nahrádza niekdajšie menej príznakové alebo celkom nepríznakové typy, v ktorých sa odstraňuje pomocné lešenie výstavby, zahladzuje a zjemňuje sa „povrch“ výsledného celku, zastiera sa protiklad medzi technológiou a morfológiou.<sup>38</sup>

Užití montáže se přitom podle Čepana neváže na konkrétní literární období, směry a školy, nýbrž v určité roli se montáž objevovala i ve velmi dávné literární historii. Přesto však její éra začíná hlavně koncem 19. století s pocitý a literaturou fin de siècle (je citován Nietzsche, který úpadek kultury konce století dokumentoval důkazem, že v literatuře se slovo odpoutává z rámce věty a tradiční celky se rozkládají). Výrazem stejných vývojových tendencí je vznik volného verše v poezii, kdy se verš-věta vydává „na cestu a zatemňuje smysl stránky“, stejně jako v próze porušování tradiční lineární kontinuity kontextu, ovládané všemocným autorským subjektem – vypravěčem. Pásmo vypravěče a pásmo postav, nepravá přímá řeč, polopřímá a smíšená řeč, dialog a vnitřní monolog navodily mnohosměrnost sujetových linií, křížení výpovědních a formálních distinktivních znaků. Komplikované sujetové tkanivo oslabilo určující úlohu tzv. fabule.

Možnosti přeskupování vztahů mezi celky a částmi přitom není libovolné, nýbrž jsou limitované kombinačními, montážními limity jazyka. Zatímco v poezii je základním stavebním (východiskovým) prvkem slabika<sup>39</sup>, v próze je to dle Čepana syntagma, tj. seskupení slov, minimálně binární konstrukce spočívající na věcném, resp. významovém vztahu. V poezii je slovo nejvyšší významovou jednotkou členění veršové konstrukce, zaujímá nejvyšší pozici na zvukově-sémantické rovině vnímání textu; v próze je to jiné – slovo zde figuruje naopak jako nejnižší a neplnohodnotná jednotka na syntakticko-sémantické rovině vnímání, jež je pro prózu (na rozdíl od poezie) určující – proto také východiskem montáže v próze není izolované slovo, ale syntagma, relace dvou pojmenování, již se uskutečňuje syntaktický vztah. Lze ji ztotožnit s motivickým jádrem, v textu se stává „motivickou syntagmou – motivickým skladem.“ Aktem ztotožnění dvou a více nespojitelných částí, nejmodernějším postupem smontovaných dílů stroje. Tmelem, který spojuje a přivádí do vzájemných vztahů plných paralel i kontrastů, je vypravěčské hledisko. Často autorské, vzdálené, ale stále přítomné jako Bůh v kostele, jako slunce nad městem. Vypravěč autorský může nabývat mnoha podob – může být kronikářem dějinných událostí,

<sup>37</sup> Čepan, O.: *Jazykové předpoklady montáže v próze*, s. 92.

<sup>38</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>39</sup> Viz jinou teoretickou práci téhož autora – Čepan, O.: *Jazykové předpoklady montáže v poezii*. In: *O literární avantgarde*. Litteraria IX. Bratislava 1966, s. 43-72.

nebo alespoň pamětníkem svého věku. Může být analytikem citů předváděných postav, jejich vodičem, loutkářem, který je však natolik hrdý na své umění, že nedokáže zůstat neviděn, ale potřebuje poukázat na to, jak byly jeho loutky vyrobeny. Může být satirikem, který na stránky literárního díla přivedl povědomé postavy a děje jen proto, aby je učinil terčem svého ostrovtipu, bodavého humoru a parodie.

Pro montážní proces je klíčový moment konfliktu vztahu motivických jader (tradiční forma kompozice jej postrádá, motivické jednotky pouze skládá, nikoliv skládá rozložené). Montáž charakterizuje rozpor dvou vedle sebe položených kousků. „Montážní jednotka se rozpadává v řetěz rozdvojených dílců, které se znovu skládají v novou jednotu – montážní větu, obsahující koncepci obrazu a jevu.“<sup>40</sup>

V skladbě montážní povahy (hlavně v jejích krajních formách) se záměrně ruší iluze jednoty. Ovládá ji diskontinuita, kauzalita a konfliktovost. Nad logickým členěním: vznik – vrchol – zánik získávají převahu momenty „přechodné stavovosti“: růst (sklad) a úpadek (rozklad). *Ak by sme hľadali paralelu s realitou, montáž je štylizáciou katastrofickej formy existencie prírodných javov. Tejto koncepcii zodpovedajú aj sujetové postupy. Častý je enjambement medzi motivickými skladmi a poľami i kalambúrna zrážka celých komplexov motivických výpovedí – znakov.*<sup>41</sup> Zatímco pro „kompozici“ (tradiční, literární) je typická kontinuita, montáž charakterizuje diskontinuítní skladba. Tvořivá svoboda montážních postupů vyplývá ze záměrného využívání jednotek různých stupňů a odlišné povahy. V tradiční kompozici proti tomu stojí na prvním místě postulát organického růstu.

Zatímco tradiční kompozice využívá skladu motivických syntagmat (ať už predikativní, determinativní nebo koordinativní povahy), montáž těží ve stejné míře i z rozkladu vztahů těchto elementárních výstavbových jednotek. Integrace a dezintegrace jazykových prostředků má v montáži stejně významnou úlohu. *V porovnaní se sujetovo-kompozičním záměrem, který respektuje významovo-skladební totožnost jednotek, společného jmenovatele a jednotný úhel pohledu, montáž upřednostňuje kontrastní hlediska. Motivuje neočekávané střetnutí různorodých prvků a vztahů, simultánní křížení více-  
rých významových rovin, segmentů a komplexů, které mají někdy až diametrálně odlišné kvantitativní i kvalitativní rysy.*<sup>42</sup>

Čepanova koncepce montáže je velice podrobně teoreticky rozpracovaná, představuje však montáž prakticky výhradně jako prostředek významového znejistění, jako princip v textech formálně experimentálních a experimentujících, v nichž „slovo není znak, ale svazek významů; čtenář potom nikdy nečte ten text, co napsal autor, kniha je jako ve-tešnictví, do kterého se všecko vejde, do kterého každý přinese něco svého anebo si to svoje vybere.“<sup>43</sup> Akcentuje moment míšení nespojitých prvků, důsledkem čehož dochází k sémantické mnohoznačnosti a polyperspektivismu. Nenabízí pohled na funkčně motivované užití stylové či citační montáže jako satirizačního prostředku, případně jako prostředku autentizačního nebo prostředku užitého pro efekt.

---

<sup>40</sup> Čepan, O.: *Jazykové předpoklady montáže v próze*, s. 107. (podle Ejzenštajna; parafrázováno)

<sup>41</sup> *tamtéž*, s. 118.

<sup>42</sup> *tamtéž*, s. 131 (překlad)

<sup>43</sup> Tuto charakteristiku Čepan přebírá (cituje) od francouzského spisovatele (významného představitele nového románu) Clauda Simona – Viz časopis *Kultúrny život* XXIII, č. 22, 31. května 1968.

## 1.6 Podobně jako Oskár Čepan pojímá termín i Augustin Vala v knize *Moderní literatura a skutečnost*:<sup>44</sup>

Také jemu se pojí s nástupem nových pojetí románu, francouzského nového románu a dalšími. Ke kvalitám „západní“ moderní prózy se autor sice staví výrazně negativně, hodnotí ji jako ideologicky „závadnou“, nicméně nové formální postupy a montáž především vidí zároveň jako smysluplné pokusy o umělecké postižení skutečnosti.

V úvodní kapitole představuje Vala názory některých soudobých literárních teoretiků (i praktiků) na moderní román:<sup>45</sup> Albérès v knize *Métamorphoses du roman* sleduje proměny románu 20. století až do let šedesátých.<sup>46</sup> Za klasiky románu pokládá Prousta, Joyce, Kafku, Musilu, Faulknera, Durrela a Lowryho. Próza všech těchto autorů zobrazuje skutečnost, která není úplně a přímo pochopitelná. Nejpodstatnější rysy románu 20. století pak vidí Albérès v tom, jak je vyprávěn děj, jak je vytvářena románová postava a jak je zobrazován svět. Děj netvoří souvislý tok událostí kauzálně spolu spojených, nemá vůbec souvislého obsahu, ale je často pouhým „náčrtem série epizod, které nemají žádného smyslu ve světě, jenž byl smyslu zbaven“. Románová postava nejenže není určena svým vztahem k světu, ale není určena ani svým třídním zařazením, svým sociálním postavením, ba leckdy ani svými rodinnými vztahy. Neznáme ji často ani podle jména.

Alain Robbe-Grillet říká,<sup>47</sup> že moderní umělec především jinak chápe skutečnost. Táže se: „Má skutečnost nějaký smysl? Soudobý umělec nedovede na tuto otázku odpovědět: neví to.“ Jakmile autor ztratil víru v existenci nějakého řádu (nedůvěřuje-li již ve správnou a univerzální logiku věcí), jakmile se pro něho stal svět nepochopitelný, ztratil i možnost vytvořit ucelený, logicky skloubený příběh, protože ten je strukturální částí celkového uměleckého obrazu skutečnosti – románu.

H. Friedrich<sup>48</sup> a W. Emrich<sup>49</sup> vidí důležitý rys moderní literatury ve zvukové a rytmičké magii slova. Emrich říká, že kompozice díla moderní literatury se podstatně liší od kompozice realistického románu 19. století. „Thomas Mann už nevypravuje, ale vykládá, diskutuje, popisuje, rozkládá.“

Ve Valově i ve všech sledovaných teoretických pracích jde především o zdůraznění momentu diskontinuity, významového i hodnotového znejistění, které také dalo vzniknout

---

<sup>44</sup> Vala, Augustin: *Moderní literatura a skutečnost*. Ostrava, Profil 1977.

<sup>45</sup> Kapitola má jméno *Úvod do problematiky*. Vala v ní cituje a parafrázuje sledované stati podobným způsobem, jako jsou sledována a citována teoretická díla o montáži v této práci. Vala, A.: *Moderní literatura a skutečnost*, s. 7-21.

<sup>46</sup> Albérès, René Marill: *Métamorphoses du roman*. Paris, Albin Michel 1966. Zajímavá je v tomto směru i tato kniha téhož autora: Albérès, R. M.: *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel 1971 (1. vyd. 1962).

<sup>47</sup> Robbe-Grillet, Alain: *Za nový román*. Praha, Odeon 1970.

<sup>48</sup> Friedrich, Hugo: *Struktura moderní lyriky. Od poloviny 19. do poloviny 20. století*. Brno, Host 2005. (něm. orig. 1968). Friedrich zde např. říká, že v práci s jazykem a v způsobu výstavby literárního díla převládá v moderní poezii praxe volit a spojit slova tak, aby působila ani ne tak svým významem, ale magickou silou zvuku.

<sup>49</sup> Emrich, Wilhelm: *Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung*. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag 1963.

technice montáže ve výstavbě uměleckého díla. Dějový proud příběhu, nesený stylově jednotným vyprávěním, je rozbit ve sled stylově nejednotných úvah, popisů, vědeckých výkladů atd. H. Friedrich mluví o citátové montáži v díle Ezry Pounda a Eliota, Albérès rozebírá až „maniakální“ montáž situací v Joyceově románě *Odysseus*.

Sám Vala vykládá problematiku montáže v moderní próze s použitím tří příkladů. Jsou jimi Joyceův *Odysseus* (1922), Eliotova *Pustina* (1922) a próza J. Dos Passose *Manhattan-ská přestupní stanice* (1925). *Všetchna tři díla, odlišná obsahem i formou, mají jeden rys společný. Jednotlivé tematické úseky netvoří plynulý dějový tok, nýbrž jsou spojovány tak, že je mezi nimi přerýv, že jsou v umělecký celek smontovány. V moderní literatuře můžeme rozlišit několik typů montáží. V Eliotově Pustině převládá montáž drobných úryvků z literárních děl minulosti a současnosti, je to tedy montáž citátová. Kompozice Joyceova románu je vytvořena montáží situací, které jsou obdobné situacím, do nichž se dostal při svém bloudění na moři Homérův hrdina Odysseus. Tento typ montáže můžeme nazvat montáží situační. Román Dos Passose je sled nespojitých uměleckých záběrů ze skutečnosti a připomíná metodou zobrazování jakousi slovesnou mozaiku, takže tuto montáž je možné nazvat mozaikovou. Do románu Joyceova i Dos Passosova je vmontována i řada novinářských zpráv, písní a dopisů; v Joyceově „Odysseovi“ jsou dlouhé výčty, divadelně zpracované scény, úryvky z kázání, účet atd. Je samozřejmé, že tyto úryvky se liší svým stylem, takže tu jde o montáž stylovou. Žádný ze jmenovaných autorů se neomezuje na jediný typ montáže. U Eliota zjistíme i montáž situační, v Dos Passosově románě je užito montáže mozaikové i stylové a Joyce uplatňuje v hojné míře všechny typy montáže.*<sup>50</sup>

Technika montáže pak obvykle plní v díle tu funkci, že je „nástrojem, jímž umělec proniká pod povrch jevů a odhaluje mezi nimi souvislosti tam, kde jsme si jich dosud nevšimli.“<sup>51</sup>

Vala sice vychází z představy montáže jako atributu a typického stavebního prvku moderní (modernistické) prózy – rozebírá dílo Joycovo, Eliotovo a Dos Passosovo –, ale zároveň neváhá hledat i velmi vzdálené a odvážné paralely k metodě montáže u modernistů. Poukazuje na to, že montáž citátů, situací apod. není v literatuře ani nová, ani originální. *Byla zcela běžná již v antické literatuře. Víc než na originalitě v dnešním slova smyslu zakládal si autor tehdy na novém spojení známých motivů, na jemných významových a stylistických odchylkách, jež literární labužník dovedl vychutnat a ocenit. Montážní technika umožňovala autorovi stavět svou sčtetlost i své vědomosti na odiv. Pro stále se opakující jevy, jako např. rozbřesk a uhasínání dne, pro rozpuk jarní přírody, pro mládí či stáří života atd., vypracovala si antická literatura výrazová klišé, jež bez velkých změn přecházela z díla do díla. Citátová a situační montáž se hojně objevovala také ve středověké literatuře. Některé středověké skladby jsou například celé smontované z citátů.*

Příčinou takových experimentů (motivací k nim) přitom byla až „nadměrná“ úcta k autoritě kanonických textů (k Bibli, dílům církevních otců, případně antických klasiků). Jednotlivé citáty zastávaly v citátové montáži tohoto typu funkci stavebních prvků tak základních, jako jsou pro všechnu literaturu slova. Ale již tehdy se citáty vyskytovaly i ve funkci jiné – podobné té, kterou zastávají v literatuře modernistů. Jde o asociaci původní

<sup>50</sup> Vala, A.: *Moderní literatura a skutečnost*, s. 225.

<sup>51</sup> *tamtéž*, s. 227.

citátové situace a její konfrontaci se situací, do níž citát vstupuje nově. Čtenář má konfrontovat obsahy skladby (díla) původní a nové. Smysl Eliotovy „Pustiny“ se nám vyjeví jen tehdy, budeme-li ji číst jako konfrontaci s díly autorů, jež cituje. Významová stránka Eliotovy skladby je jakýmsi významovým amalgamem významu textů, z nichž Eliot cituje (Dantovo Peklo, Ezechielovo proroctví, Kazatel...), a významu textu vlastního. Zároveň je touto montáží technikou celý básnický obraz odkonkretizován, je zde zakryt kauzální nexus společenského dění, společenská skutečnost je tu zkrátka zastřena.<sup>52</sup>

### 1.7 Také Thomas Mann se při svém teoretickém uvažování o literatuře hojně zaobíral problémem „montáže“:<sup>53</sup>

Pojem se mu ovšem mísí a významově překrývá s termínem „citát“. Montáží je zařazení žijící osoby nebo alespoň použití jména žijící osoby v románu, vpašování reálné osoby (ale i situace) mezi fiktivní románové postavy. Dále je to citace jiného cizího (anebo staršího vlastního) díla – ta může být přitom zjevná a netajená, nebo naopak skrytá a přístupná jen omezenému okruhu čtenářů (s příslušným vzděláním, znalostí citovaných vět, postav, situací). Nehovoříme tu však pouze o doslovné textové citátovosti. Thomas Mann jako citát, respektive montáž hodnotí každou literární výpůjčku – výpůjčku věty, motivu, situace, postavy apod. Mann přibližuje práci spisovatele práci hudebního skladatele, který rozvíjí i rozkládá, cituje i popírá tradiční hudební motivy a schémata. „Citát jako takový má v sobě něco specificky hudebního, nehledě na jeho mechanickou stránku, jež je mu vlastní, kromě toho je však skutečností, která se přeměňuje na fikci, a fikcí, která absorbuje skutečné: je to svérázně snivá a půvabná míchanice oblastí.“

Využití citátů pak má napomáhat vyšší působivosti díla, má též zvyšovat jeho kvalitu – zcela v souladu s krédem: „Nejlepší díla současníků nejsou aktem kreace, ale evokace, jsou zvláštním způsobem přesycené reminiscencemi.“ Mann vždy zdůrazňuje vztah díla k umělecky ztvárňované skutečnosti, poukazuje na důležitost skutečného, nefiktivního v literární fikci, na důležitost kritické poznávací funkce literárního díla – které má být „ideově transparentní“. Vlastní funkcí „mannovské“ montáže pak je právě propojovat reálný svět, v němž žije recipient díla, se světem, v němž se odehrává děj románu, hmatatelná skutečnost má s pomocí montáže „takřka neznatelně a nepostřehnutelně přecházet do světa perspektivně malovaného a iluzorního.“ Jedná se tedy vlastně o funkci autentizační, posláním montáže je činit fikční svět knihy autentickým. To je důležitý poznatek, který bude rozveden i v této práci.

---

<sup>52</sup> Vala, A.: *Moderní literatura a skutečnost*, s. 242. Valovy poznatky a postřehy v této práci prezentuji formou parafrází i citací.

<sup>53</sup> Mann, Thomas: *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*. Praha, ČS 1962.

## 1.8 Z Mannových úvah a zejména z Mannova materiálu vychází Nora Krausová,

a to v práci *Montáž v literatuře a vo filme*.<sup>54</sup> Všímá si několikanásobného funkčního zacílení Mannovy montáže v Doktoru Faustovi. Kromě vzpomenuté funkce autentizovat fikční svět díla se montáží v díle realizují další ne nepodstatné záměry autora: 1/ využití „citátové“ montáže v Doktoru Faustovi je jedním ze způsobů autorova distancování se od přímého vypravěče; 2/ montáž je jedním z postupů při navazování vztahu autor – čtenář, který se uskutečňuje „za zády“ vypravěče. V obou případech však jde v podstatě o to samé – o základní aspekt díla – o ironický rozměr, známé Mannovo „ironické distancování se“, ironický odstup od zvoleného vypravěče románu.

Nora Krausová se také pokusila napasovat „mannovskou“ montáž na teorii filmové montáže J. Lotmana (vycházejícího z Ejzenštejnových úvah),<sup>55</sup> ale výsledek nepůsobí natolik přesvědčivě, abychom se jím zabývali v této práci.

## 1.9 Marie Mravcová

(podobně jako O. Čepán a další) zdůrazňuje montážní rozklad a následný sklad fragmentů literárního díla. *Obecně – příliš široce, a tudíž ne zcela přesně – bychom mohli princip montážní skladby v próze a poezii postihnout jako segmentaci a opětovnou dekompozici předmětu ztvárnění, ztvárňovaného tématu (polytématu) a jeho jazykové (znakové) prezentace. V rámci oné dekompozice se pak spájejí fragmenty a dílčí celky různých významových kontextů, odlišné stylové a estetické provenience; fragmenty a dílčí celky nazřené z různých úhlů pohledu nebo vzdálené v prostoru a čase. Struktura literárního díla montážně komponovaného pak vykazuje zpravidla následující rysy: a/ objevuje se tendence k zrovnoprávnění dílčích elementů (k souřadnosti), čili oslabení hierarchie. To je zvláště nápadné v případě koláže, v níž se mohou uplatnit v rámci uměleckého textu segmenty triviální a banální: lidový popěvek, reklamní slogan, novinový titulek či zpráva. b/ Dochází k antiiluzivnímu obnažení skladebného postupu – konstruovanosti („smontovanosti“). c/ Zvláště se utváří vztah částí a celku: vzdor relativní samostatnosti, souřadnosti, popřípadě vyčlenitelnosti naplňuje každá část celostní záměr a pak bývá plně zhodnocena právě jako složka celku. d/ Objevuje se nerespektování logických kategorií prostoru a času v jejich kontinuálnosti; objevují se přesuny, či přímo přeskoky v prostoru a čase, a to zejména tam, kde skladbu ovládá asociativní princip, jak je tomu v pásmovém typu básnické skladby nebo v rámci proudu vědomí.*<sup>56</sup>

<sup>54</sup> *Montáž v literatuře a vo filme* je název studie v knize – Krausová, Nora: *Význam tvaru: tvar významu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1984, s. 309-327.

<sup>55</sup> Lotman, Jurij M.: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava, Slovenský filmový ústav 1975. : „Montáž v tom význame, aký nadobudol tento termín v sovietskej teoretickej literatúre... tvorí len osobitný prípad jednej z najvšeobecnejších zákonitostí tvorenia umeleckých významov – vzájomného vzťahu (protikladu a integrácie) rôznorodých prvkov.“ „Montáž môže byť definovaná jako priradovanie rôznorodých zložiek filmového jazyka“ (s. 73)

<sup>56</sup> Mravcová, Marie: *Montážní komponování literárního díla*. Nepublikovaná studie, s. 2.



## 1.10 Z předchozího exkurzu po dějinách teoretického vnímání problému vysvítá,

že pod termín montáž lze zahrnout skutečně velké množství textů – a to nejen textů 20. let 20. století, v kterém se termín začal užívat. Jako montážní můžeme označit díla, v nichž se objevuje výrazná polytematičnost a zmnožení perspektiv, díla pracující s intertextualitou a citátovostí, literární koláže, díla tendující k fragmentárnosti, díla s porušenou kompozicí, díla napodobující techniku filmového střihu, díla usilující vyvolat dojem simultaneity či alespoň paralelnosti dějů, díla využívající míšení jazykových stylů a stylových žánrů. Všechny tyto a další jmenované rysy montážní techniky pohromadě nelze identifikovat snad v žádném literárním díle, zároveň však platí, že mnoho děl využívá různých druhů (a rysů) montáže.

To velice znesnadňuje definici a případnou klasifikaci termínu. Dokonce ani Ejzenštejnovovo nejobecnější chápání montáže jako konfliktního (kontrastního) spojení dvou prvků nelze hodnotit jako absolutně platné. U děl usilujících montážně zachytit realitu s mnoha simultánně probíhajícími ději často přece nejde v první řadě o konflikt, o symbolické čtení přímo nevysloveného, nýbrž jde spíše o jakousi „kinopravdu“, jak ji hlásal Dziga Vertov, pokus o absolutně objektivní, dokumentaristické pojetí díla.

Přesto se nyní o základní klasifikaci literární montáže pokusíme. Provedeme tak na základě opětného přehledného postižení základních rysů montáže coby kompoziční metody. Rezignujeme přitom na záměr definovat pojem literární montáže, resp. montážního principu, neboť absolutně platná definice nemůže existovat. (Literární věda není vědou exaktní a určitou míru vágnosti termínů potřebuje – odkrývání zákonitostí struktury děl a vývoje písemnictví je (podobně jako spisovatelství) metaforickou činností.) Montážní zkratka rozumíme autorský prostředek (nástroj) ke spájení jakýchkoli zdánlivě nesouvisejících částí.

**Rysy (kategorie) montáže** spatřujeme tyto: dekompozice, fragmentarizace, pásmovost, polytematičnost, zmnožená perspektiva, asociativní princip, intertextualita, citátovost, kolážovost, mozaikovitost, paralelita, diskontinuita, stylová synkretičnost a heterogenost, simultánnost, antiiluzivnost, dokumentarismus<sup>57</sup> (apod.)

Jak je z přehledu patrné, jde o většinu jevů, inovativních literárních postupů, spojovaných s moderní literaturou meziválečného období. Není to náhoda – *v souvislosti se společenskými otřesy, revolucemi a s vývojem poznání docházelo ve 20. století k obecným proměnám umění. Především se proměňoval pro umění tak důležitý pojem reality, který se rozšiřoval a problematizoval. Pro vyjádření této reality, která je vnímána jako diskontinuitní, heterogenní, dynamická, vzpírající se úplnému poznání, se v umění hledají nové postupy a formy, významová struktura děl se komplikuje a „otvírá“ (směřování*

---

<sup>57</sup> Jak jsme konstatovali výše, úplně všechny rysy pohromadě bychom těžko mohli hledat v jednom díle – vždyť některé se vzájemně vylučují. Přesto jsou možné opravdu mnohačetné a překvapivé kombinace rysů: zajímavý je např. „vztah antiiluzivnosti a dokumentarismu. Literární realita je dokladem toho, že tyto dva principy proti sobě stojí jen zdánlivě. Antiiluzivní romány (např. Johnův román Moudrý Engelbert) s oblibou využívají dokumentárních žánrů (dopisu, deníku, biografie, autobiografie), jimiž se autentizují smyšlené postavy. Sám dokumentarismus bývá nezřídka zároveň předmětem hry. (Hodrová, D. a kol.: ...na okraji chaosu..., s. 566.)

k *mnohoznačnosti*).<sup>58</sup> Výše jmenované rysy jsou odrazem snahy komplexněji v literatuře uchopit složitou a mnohoznačnou realitu, jak o tom psala Daniela Hodrová v citované studii. Výrazem této snahy byla mj. kompoziční metoda montáže. Jelikož však tendence sledované (nejen) moderní literaturou byly mnohé a často protichůdné, jelikož komplikovaná skutečnost se otvírala a otevírá různým autorům (příp. skupinám autorů) různě, charakter inovativních, mj. montážních postupů se liší. Níže uvedená typologie montáže je pokusem roztřídit široký rejstřík způsobů ukazování nejednoznačného obrazu reality.

### 1.11 Klasifikace (typologie) montáže:

**jazyková** – o tomto typu montáže můžeme mluvit vždy, když dílo obsahuje jazykově heterogenní texty, tedy takové, v nichž se objevuje kombinace vícera kódů jednoho nebo více jazyků.<sup>59</sup> Užití jazykové montáže se v moderní literatuře pojí s rysy citátovosti, kolážovosti, může posilovat mozaikovitost, případnou fragmentárnost apod.

**stylová** – dílo obsahuje stylově heterogenní texty. Takové, v nichž se mísí části různé funkčně-strukturní povahy. Takové, jež kombinují texty a fragmenty různé funkčně-stylové provenience. V díle, v němž se uplatňuje stylová montáž, shledáváme obvykle tyto rysy: stylová heterogenost a synkretičnost, dekompozice, fragmentarizace, kolážovost, mozaikovitost, může ovšem vyvolávat i polytematičnost, dokumentarismus (apod.)

**citátová** – typ montážní techniky hojně využívající intertextuality; části existujících (a často „kanonických“) děl se stávají součástí nového celku, nového literárního díla. Užívání citací je motivováno různě – může mít funkci dokreslující, vysvětlující, argumentační, kontrastní, může být užito pro parodii. Ukazuje na rysy: citátovost, intertextuálnost; může se pojít s kolážovostí, asociativním principem atd.

**filmická („filmová“)** – taková montáž, která zjevně čerpá svou inspiraci z filmového umění, snaží se vidět jakoby skrze kameru, střídat záběry, používat techniku většího / menšího přiblížení, postupného zaostření, chce „stříhat“ materiál. Rysy: simultánnost, fragmentárnost, kolážovost, dekompozice, asociativnost; může být ale spojena rovněž s intertextuálností a dalšími.

**tematická, pásmová** – pojí se těmito výše vytčenými rysy moderní prózy: polytematičnost, pásmovost, paralelnost, často fragmentárnost, zmnožená perspektiva; také dekompozice, fragmentarizace, stylová synkretičnost, simultánnost. O tematické montáži bychom mohli hovořit vlastně všude tam, kde je velmi komplikovaně utvářen syžet díla. Tam, kde autor využívá složitějších vyprávěcích postupů, tam, kde se zřetelně pracuje s teprve postupně, často důmyslně pospojovanými fragmenty díla.

---

<sup>58</sup> Hodrová, D.: *Proměny žánrů v meziválečné literatuře*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha, ČS 1987, s. 313.

<sup>59</sup> Otázce kombinace více jazykových kódů v jednom díle se podrobně věnuje knižní studie: Mareš, Petr: *„Also: NAZDAR!“ Aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha, Karolinum 2003. Zajímavou, poněvadž vtipnou jazykovou montáž můžeme sledovat např. v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921-1923).

**grafická (vizuální)** – vyskytuje se vlastně všude tam, kde je grafika díla příznakově utvářena, kde působí neobvykle, v dílech, v nichž autor věnoval grafické stránce větší péči, zacházel s ní originálně, kombinačně, nebo záměrně nepatříčně. Grafická montáž není samostatným typem montáže, nýbrž se vždy pojí s minimálně jedním dalším montážním typem, nejčastěji s montáží stylovou, citátovou, resp. jazykovou. Text je pomocí vizuální montáže členěn a organizován, někdy slouží lepší orientaci čtenáře, jindy může nést další konotované významy a tedy svým způsobem text znejasňovat (chybí-li v díle klíč k rozluštění jeho vizuální podoby, záleží jen na čtenáři a jeho interpretačních schopnostech, jak si s grafikou díla poradí). Vizuální složka přitom vždy tvoří součást estetických kvalit díla a při vnímání textu si ji nikdy nelze zcela odmyslet.

*Poznámka:* Vymezení počtu i obsahu montážních typů je samozřejmě naší teoretickou konstrukcí a nezastíráme, že by bylo možné klasifikovat jev jiným způsobem, dívat se na něj z jiných úhlů pohledu. Představená typologie je deskriptivní – soustředí se na stavební podobu (formální utvářenost) děl označovaných jako montážní – a málo akcentuje funkční aspekty fenoménu. I proto přidáváme ještě následující dvě rozdělení (kategorie):

Z hlediska toho, s jakým záměrem autor v díle použil montážních principů, bude možná vhodné rozlišit opozici: **zaměřená / nezaměřená montáž** – zaměřenou montáží chce autor dosáhnout určitého konkrétního efektu, chce vyvolat konkrétní představu a význam: představuje např. jeden problém co nejkomplexněji ze všech možných úhlů pohledu, aby jej tím zpřehlednil, zpřístupnil úplnému poznání / pomocí nezaměřené montáže se autor snaží postihnout neuchopitelnost, rozplývavost, mnohovýznamovost, dynamiku a vlastně i nečitelnost reality.

S tím souvisí i další rozdělení funkce montáže v díle: **autentizační montáž / montáž jako hra**.<sup>60</sup> V prvním případě má montáž za úkol vykreslovat fikční svět díla, činit ho co nejuvěřitelnějším; v druhém je výrazem přiznání literárnosti díla, je autorskou hrou, ozvláštněním, výrazem sebereflexivnosti<sup>61</sup>. Zajímavé je, že ačkoliv jsou obě funkce protichůdné, může je montáž výjimečně plnit v podstatě obě naráz, jak uvidíme např. při rozboru Čapkovy Války s Mloky. Většinou se však vyskytují odděleně – funkci autentizační hraje montáž obzvlášť výrazně při konstruování utopického světa fantastických próz (viz následující kapitola), zatímco jako nevázaná, odlehčující hra se objevuje zejména v poetistických – ostatně napůl básnických – textech. Autentizační montáž souvisí s tvorbou jiného modelu světa a je tedy „příběhová“, zatímco montáží herní se mnohdy vlastně vyvažuje jistá „nicotnost“ příběhu, případně jeho „statičnost“, absence dynamických momentů v rovině děje.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Podobné protichůdné funkce jako montáž může nabývat i jiný kompoziční jev – užití rámce, rámcový kompoziční princip. Ve své práci to konstatuje D. Hodrová: *V dílech 20. století jsme svědky jak zdůrazňování rámce, jehož smyslem je zejména zliterárnění, tak i jeho oslabování, rušení a zamlčování, jehož smyslem má být „autentizace“ textu.* (Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...*, s. 224 (kapitola o rámci)).

<sup>61</sup> k tomuto pojmu a problému viz – Hodrová, D.: *Sebereflexivní román*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha, ČS 1987, s. 156-177.

<sup>62</sup> K vyvažování absence příběhové dynamiky kompozičními hrami a příznakovými vyprávěcími postupy viz též: Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...*, s. 423.

K problému autentizační funkce moderních kompozičních postupů (montáže) se vyčerpávajícím způsobem vyjádřila už D. Hodrová. Montážní metoda byla podle ní sice rozhodně *reakcí na „lineární“ realistický román, když proti kontinuitě vyprávění stavěla přetržitost a heterogenost, ale to neznámá, že by byla ze své podstaty „nerealistická“*. I ona, byť vypadá méně „přirozená“, konstruovanější, literárnější, vlastně právě tímto způsobem usiluje o co nejdokonalejší iluzi reality – o iluzi, kterou pouze vytváří jinak, způsobem, který se jí zdá charakteru reality přiměřenější. Polytematicnost, polyžánrovost a diskontinuita jsou de facto projevem tendence k autenticitě, jak ji převážně chápe 20. století.<sup>63</sup>

Realita je podle autorů využívajících montáže postihována o to pravdivěji, z o co více úhlů pohledů je pozorována, z o co více hledisek se skutečnost zkoumá. *Není náhoda, že „vkládané“, či lépe juxtaponované žánry představují často žánry dokumentární, což autentizační tendenci činí naprosto zjevnou: polytematická Siréna (1935) Marie Majerové obsahuje deník, dopisy, novinové zprávy, druhá část Čapkovy Války s Mloky (1936) je sbírkou novinových výstřižků*. Montáž má ukázat jiný model světa, než jaký rýsovaly klasické lineární romány: model dynamický a proměnlivý, relativní a mnohobarevný. *V tomto modelu je postupnost „nahrazena“ simultaneitou, jediná linie vícerými liniemi-pásmy, která běží paralelně anebo se do sebe různě zaklesávají. Pásma se vydělují a staví ve jménu různosti proti sobě jako různé pohledy na svět, různé lidské možnosti, různé „příběhy“, různé „romány“*. Zároveň je zřejmé, že vnímání tohoto modelu klade na čtenáře značné nároky<sup>64</sup> – čtenář si musí text sám spojovat a interpretovat, hledat jeho „smysl“.

## 1.12 Montáž a utopie

Montážní kompoziční princip se v české literatuře 20. a 30. let výjimečně hojně uplatnil ve fantastických textech označovaných tradičně jako utopie. Ukázal se být vhodným nástrojem konstituování umělé (utopické) reality, vykreslení působivého fikčního světa utopie.

Mluvíme-li o utopii, chápeme obsah tohoto termínu označujícího literární žánr opět dosti široce. Daniela Hodrová charakterizuje utopii na základě její významové složky jako *„určitý způsob pojetí a zobrazení skutečnosti – jako přesah dané reality v podobě jejího utopického projektu či hypotézy“*.<sup>65</sup> Utopie se může realizovat v různých žánrových formách i druzích (v traktátu, eseji, románu, dramatu) a její úvahový charakter ji často posouvá na pomezí literatury a filozofie. „Původně byla vymezena zobrazením děje na smyšleném místě a ve smyšleném čase“ a její založení bylo vážné – vykreslovala ideální společenské uspořádání; brzy ale přibyla i komická – alegorická – varianta, demaskující chyby a zlořády společnosti na příkladě fikčního světa utopie (Cyrano de Bergerac, J.

<sup>63</sup> Hodrová, D. a kol.: ...na okraji chaosu..., s. 418.

<sup>64</sup> tamtéž, s. 419.

<sup>65</sup> Hodrová, D.: Utopie. In: Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů. Praha, ČS 1987, s. 80.

Swift)<sup>66</sup>; „od 19. století se pojem utopie začíná rozšiřovat a znejasňovat ještě více a ve 20. století přestává být relevantní i rozlišování mezi utopickým a fantastickým žánrem, a dokonce science-fiction. Hlavní podíl na tomto znejasnění má právě vznik žánru označovaného jako science-fiction (vědecká fantastika), který s utopií geneticky souvisí.“<sup>67</sup>

Řečené ilustruje rovněž definice vědecké fantastiky, kterou podává Ondřej Neff: „Sci-fi není nic jiného než modelování lidských situací. Je to literární laboratoř. Autor způsobí, aby „něco bylo jinak“ a zkoumá, jaké následky to vyvolá.“<sup>68</sup> Není sporu, že se tato funkční charakteristika hodí i na celou utopistickou literaturu. Utopie a (vědecko-) fantastická literatura se potkávají a odmyslíme-li si ryze technicistní proud sci-fi na jedné<sup>69</sup> a čistě filozofické traktáty na druhé straně, můžeme oba termíny považovat za rovnocenné, ba zaměnitelné.

Literární žánr utopie zaznamenal po první světové válce velký rozvoj, A. M. Píša mluvil dokonce o „vlně utopičnosti“, jež zaplavuje literaturu 20. let díly více i méně zdařilými.<sup>70</sup> Nárůst obliby a počtu vydávaných utopií spojoval Píša se společensky neklidnou atmosférou. („Bylo tomu tak vždy – už ve středověku se společenská krize promítla v literatuře na zvýšeném počtu chiliastických náboženských vizí – utopií.“) Hlavním zdrojem poválečné utopické nálady byl podle něho civilizační pesimismus, obecně sdílený a pocítovaný děs z „odpoutané“ techniky; druhým zdrojem byl socialismus, dodejme, že jeho vliv byl ale spíše nepřímý – komunistická teorie sloužila jako názorová základna pro utopicko-alegorické kritiky liberálního kapitalistického uspořádání společnosti. Třetím zdrojem byl romantický avanturismus (hlad po dobrodružstvích) jako pohrobek frontových zážitků a ideálů válečného hrdinství. D. Hodrová správně dodává, že vlna utopičnosti souvisela nepochybně i s utopickými projekty a posílením kreativního momentu v programech a umění avantgardy.<sup>71</sup>

Velká část utopistických děl (lepší fantastické literatury) 20. a 30. let přicházela přitom s formálně inovativní strukturou, často využívala principů montáže a dalších moderních kompozičních postupů. Jmenujme alespoň tato díla: hry Karla Čapka RUR (1920), Ze života hmyzu (1921 – společně s bratrem Josefem), Adam Stvořitel (1927 – společně s bratrem Josefem), Čapkovy romány Továrna na absolutno (1922), Krakatit (1924) a zejména pozdější (formálně nejvyspělejší i nejdůležitější) Válka s Mloky (1936); dále hru Josefa Čapka Země mnoha jmen (1923), román Jiřího Haussmanna Velkovýroba ctnosti (1922) a román Emila Vachka Pán světa (1925), Weissův román Dům o tisíci patrech (1929), román Vladimíra Raffela Obchodník sympatiemi (1929), román Marie Majerové Přehrada (1929).

<sup>66</sup> V současnosti se tyto „negativní“ utopie zpravidla označují pojmy dystopie nebo antiutopie. V této práci ale podobné rozlišení nemá smysl, „utopie“ se naopak používá jako zastřešující termín pro širokou škálu fantastických textů se společenským dosahem.

<sup>67</sup> Hodrová, D.: *Utopie*, s. 81.

<sup>68</sup> Neff, O.: *Něco je jinak. (Komentáře k české literární fantastice)*. Praha, Albatros 1981, s. 8 a 9.

<sup>69</sup> Sci-fi se tradičně dělí na dvě základní větve – ta první, „verneovská“, odhaduje směr technického pokroku lidstva, soustředí se na technické vynálezy a futurologické předpovědi; ta druhá, „wellsovská“, se zabývá především etickými otázkami a společenskými problémy své doby, jež projektuje do vzdálených fikčních světů.

<sup>70</sup> Píša, A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924 – 1926*. Praha, František Svoboda a Solař Roman 1927, s. 142 – 151.

<sup>71</sup> Hodrová, D.: *Utopie*, s. 82.

Nejdůležitějšími rysy nové utopistické prózy jsou zejména: potlačení individuálního hrdiny a také vševědoucího nebo individuálního vypravěče (který v tradiční románové epice funguje jako scelující prvek), technika proměnlivého hlediska, montáž scén z makrosvěta (v němž vystupuje jako postava lidstvo a „jiné“ bytosti) a mikrosvěta (v němž žije malý člověk netečně k světodějným událostem), posílení formální heterogenosti díla, jeho žánrové smíšenosti. „Mnohožánrovost“ pak vyvolává dojem mozaikovitosti zobrazení atd.<sup>72</sup> Jde o jevy již dříve v této práci označené za montážní, zbývá tedy vyřešit otázku, jak spolu souvisí utopičnost a moderní (montážní) kompoziční principy, respektive na čem se tato zjevná souvislost zakládá.

Odpověď nalezneme, budeme-li se soustředit na jeden ze základních znaků žánru utopie, kterým je její propojenost s filozofií, fakt, že fikční svět utopie představuje čtenáři určitou (myšlenkovou) tezi autora, teoretický konstrukt, který je třeba vysvětlit. O. Neff píše: *V každém jiném literárním žánru jakékoli vysvětlování působí neústrojně a čtenář je snáší s oprávněnou nelibostí, neboť vysvětlování je známka neobratné fabulace příběhu. Ve vědeckofantastickém příběhu je to jinak: tady čtenář vysvětlení očekává a vyžaduje. A protože každý posun reality do roviny fantastična nezbytně v sobě nese znaky autorova filozofického názoru, v následném rozuzlení záhady se čtenář s tímto názorem seznámí, polemizuje s ním, nebo ho přijme. Z tohoto hlediska nazírána je vědeckofantastická literatura vždycky „literaturou á la thèse“. A ještě jinak: ačkoli neexistuje „neideologický“ literární druh, ačkoli každý literární artefakt je poznamenán autorským filozofickým stanoviskem, vědeckofantastická literatura ukládá autorské stanovisko blíže povrchu než jiné literární druhy a ochotně je odhaluje čtenářově výzkumu.*

Ona „vysvětlovací složka“ vědeckofantastického příběhu bývá jedním ze základních prubířských kamenů kvality díla. Vypovídá jednak o tom, jaké ideje autor prosazuje, jednak o tom, jak je prosazuje, zda to dělá metodou naivního výkladu, anebo zda dokáže vysvětlení zašifrovat do samotné podstaty příběhu.<sup>73</sup>

Zvládnutí moderních vypravěčských postupů a kompozičních principů je vždy znakem spisovatelské obratnosti a není bez významu v žádném díle, v utopiích je ale o to důležitější, že je činí uvěřitelnými, že forma se zde dotýká samotné podstaty sdělnosti žánru. Námi sledovaná utopická díla jsou podle Neffova měřítka nesporně kvalitními plody zkušených autorů, neboť: metoda montáže se v nich výrazně podílí na autentizaci složitého fikčního světa, autoři s její pomocí dovedně spájí fantastické představy s teoretickými východisky, staví most mezi fikcí (utopií) a skutečností.

Povedená utopie tedy musí být společensky relevantní, angažovaná. Stylistická montáž tento prvek podporuje. Využitím dokumentárních a pseudodokumentárních žánrů (novinových, vědeckých, kroniky apod.) v románových utopiích se děj zrealizuje, a to zejména pokud jsou „dokumenty“ pojaty bez parodického odstupu, jako kusy syrové reality (viz např. Přehradu Marie Majerové); při parodickém užití se vztah děje k realitě stává ambivalentním (Továrna na absolutno, Velkovýroba ctnosti, Válka s Mloky). Zatímco zde

---

<sup>72</sup> Všechny jmenované rysy postihuje už D. Hodrová ve své práci o utopii (Hodrová, D.: *Utopie*, s. 101.) a píše o nich, že „jsou zřetelně odrazem charakteru doby, dynamického a přitom diskontinuitního.“ K významu rozebíraných utopií dodává: „Na území utopického románu se tak odehrával jeden ze závažných pokusů o překonání „krize“ románu (románu s uzavřenou strukturou)“ – *tamtéž*, s. 103.

<sup>73</sup> Neff, O.: *Něco je jinak*, s. 70-71. (v kapitole o Arbesovi)

komentované utopie autentizují především montážní postupy, v klasické utopii patřila k autentizujícím postupům autobiografická forma. V české utopické próze 20. století se však nevyskytuje, zřejmě proto, že je ústřední hrdina nahrazen „rozptýleným“ hrdinou kolektivním, s nímž pak obvykle souvisí technika proměnlivého hlediska.<sup>74</sup>

Důležitost umné stavby utopistické literatury podtrhuje mj. následující čtenářský (recenzentský) poznatek A. M. Píši: *Nebezpečí abstrakce a schematičnosti je v utopistickém díle vždy zvýšeně akutní, majíc za následek i nudu monotonnosti. Neboť zdánlivě bezmezný obzor zítřků je v pravdě mnohem užší, jednotvárnější a mlžně šedý proti širé, prudce se dmoucí a barvitě skutečnosti dneška.*<sup>75</sup> Je zřejmé, že právě toto nebezpečí „nudy“ se snažili tvůrci utopií zažehnat moderními kompozičními a vyprávěcími prostředky – tj. montáží.

---

<sup>74</sup> Hodrová, D.: *Utopie*, s. 100. I ve zbytku odstavce je hojně využito (neznačených) parafrází výroků z autorčiny citované studie.

<sup>75</sup> Píša, A. M.: *Vlna utopičnosti*, s. 151.

## 2 Užití montáže ve světové literatuře

Ačkoliv se zárodky montážních postupů objevovaly v literatuře od starověku<sup>76</sup>, tak montáž v té podobě, v jaké jsme ji klasifikovali v předešlé kapitole, spatřujeme výrazněji teprve v moderní literatuře po 1. světové válce. František Götz mluví o civilizační krizi<sup>77</sup>, která se v literatuře projevila hlavně těmito dvěma tendencemi: snahou po postižení životní mnohosti (plurality civilizačního světa, zrychleného tempa velkoměsta, složitosti, mnohotvárnosti a nesouvislosti moderního života) a snahou o plnou časovost umění (obzvlášť po pádu expresionismu vítězil v celé evropské literatuře požadavek, aby hry i romány byly skrznastrz prostoupeny dobou, aby zobrazovaly palčivé problémy současnosti, byly netolerantní a útočné, angažovaně bojovaly za lepší svět).

Obě zmíněné tendence nacházely výraz v „širokém románovém žánru“. *Román se plní bohatým předivem faktů, charakterů a osudů, prostředí i dějů, jež se vzájemně proplétají, kříží a násobí, často se tu i prokládá několik časových rovin, aby se dosáhlo co největší komplexity (v tom se projevuje i vliv poezie – Apollinairova prostupující se pásma, Barzunův lyrický simultaneismus a Marinettiho futuristický synchronismus).*<sup>78</sup> Funkce postihnout svět v jeho různorodosti a unikavé složitosti ovlivňovala románovou formu, vyžadovala nové – montážní – tvarové prostředky; proto také mnoho děl, jež F. Götz řadil do širokého románového žánru, vykazuje zřetelně montážní charakter.

Fenomén vzniku moderních, inovativních uměleckých postupů, mj. metody montáže, lze však zařadit i do širších souvislostí, jeho kořeny můžeme hledat ještě před 1. světovou válkou. Ovzduší změny, dějinného přerodu a neudržitelnosti starých pořádků a forem naplňovalo kulturní svět přelomu 19. a 20. století, byl hlásán příchod nové doby, s novými problémy, uměleckými potřebami a nároky. Ze společenské atmosféry akcentující změnu se začínají rodit nové umělecké programy a směry, jež souhrnně označujeme pojmem modernismus. Martin Hilský hodnotí modernismus jako nikoli pouze umělecký a estetický směr z let 1890 – 1930, ale rovněž jako „zcela novou epochu radikálně odlišnou od celého jednoho cyklu evropské civilizace, který začal renesancí a vyčerpal se v devatenáctém století.“<sup>79</sup> V této kulturní přeměně přitom dominuje přehodnocení role lidského subjektu a subjektivity, vztahu racionálního a iracionálního, vnějšího a vnitřního, veřejného a soukromého. Tyto protiklady lze spatřovat ve vědecké práci myšlenkových opor a zdrojů modernismu – ve filosofii H. Bergsona, psychologii Williama Jamese, psychoanalýze S. Freuda, v Nietzschevi, potažmo i v teorii relativity A. Einsteina. Základními díly, pilíři i pomníky modernismu jsou podle Hilského především Pustá země

---

<sup>76</sup> Viz kapitolu 2.6 této práce, v níž je citována Valova charakteristika antické a středověké montáže. V dlouhých dějinách písemnictví by se našlo několik děl se zajímavým způsobem řešenou – montážní – kompozicí, jejichž rozbor by byl i pro účely této práce přínosný, bohužel však na něj nezbývá čas a prostor: jde kupříkladu o hravý, parodický („anti“) román *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (1759-1767) Laurence Sterna, nebo o Melvillův „román-mýtus“ *Bílá velryba* (1851), který oplývá výraznou biblickou symbolikou i stylovou montáží.

<sup>77</sup> Götz, František: *Krise civilizace a široký románový genre*. In: *Na předělu. Krise světa v zrcadle literatury a dnešní vývojové perspektivy*. Praha, Nakladatelské družstvo Máje 1946, s. 72-83.

<sup>78</sup> Götz, F.: *Krise civilizace a široký románový genre*, s. 73.

<sup>79</sup> Hilský, Martin: *Modernisté*. Praha, Torst 1995, s. 11.



T. S. Eliota a Odysseus Jamese Joyce, tedy díla experimentálně komponovaná, výrazně montážní.

Zdá se tedy, že právě tvarové novátorství modernistických autorů stálo u růstu obliby a funkčnosti kompozičního principu montáže. Ačkoliv nemůžeme a nechceme (!) klást rovnítko mezi poněkud elitářský a metafyzický modernismus T. S. Eliota nebo J. Joyce a angažovaný, na sociální problémy orientovaný poválečný román, který měl na mysli F. Götz ve výše citované studii, jedno měli autoři těchto výsostně moderních děl 20. let 20. století společné – vůli a odvahu experimentovat s formou kompozice a vyprávěcích (sdělovacích) technik, snahu kombinovat a „montovat“ materiál, z něhož se dílo skládá, a formovat ho tak, aby odpovídal jejich vlastnímu, osobitému vnímání reality moderního světa.

Podívejme se nyní ve stručnosti na několik příkladů – významných prozaických děl světové literatury – využívajících, objevujících a rozšiřujících metodu montáže.

## 2.1 James Joyce – *Odysseus* (1922)

Joyceův životopisec Frank Budgen<sup>80</sup> označuje *Odyssea* za kubistickou prózu, zatímco *Pustá země* je podle něho kubistickou básní. Obě díla spojuje fragmentace literární promluvy a zmnožené úhly pohledu. Klíčový je značný literárně-kulturní synkretismus, spájící změt střípků ze všech možných koutů evropské kultury, ke kterým modernistické dílo ukazuje. Tato roztříštěnost, rozbitost a paralelnost je podle M. Hilského jen výrazem bolestného hledání jednoty a trýznícího vědomí vyprázdňenosti smyslu bytí, ideových hodnot a statků současného (moderního) světa, zároveň je ale jasným indikátorem montáže tematické, citátové a stylové.

Ovládajícím záměrem autora, tím, který určuje kompozici díla, je v *Odysseovi* tematické provázání antického mýtu – epizod Homérova eposu – s každodenní všedností, obyčejností života ve městě počátku 20. století. Neuvěřitelně detailní, realistický obraz mikrokosmu města (Joyceova rodného Dublinu) postihovaný narační technikou proudu vědomí kontrastuje se specifickou velebností, velikostí mýtu, jehož strukturu a dějové schéma Joyce ve své podstatě bezsyžetovému syrovému záznamu nicotných událostí, myšlenek a situací vnucuje. Zobrazovaná všednost a banálnost se blízkostí mýtu hyperbolizuje a mnohoznačňuje.<sup>81</sup>

Důležitou roli hraje v díle (vedle zcela zjevné, programové montáže tematické) rovněž stylová montáž. Jednotlivé kapitoly Joyceova *Odyssea* jsou výrazně stylově odlišeny (objevují se zvláštní příznakové styly jako styl katechetického výkladu, monolog, dialektika, ale i klasické vyprávění apod.); použitý styl se navíc podílí na konstruování paralely k homérskému eposu. Tak například kapitola návštěvy u boha větru Eola se u Joyce odehrává v novinářském prostředí redakce a dominuje jí publicistický styl.

---

<sup>80</sup> Budgen, Frank: *James Joyce and the making of „Ulysses“ and other writing*. London 1972.

<sup>81</sup> Viz slovníkovou charakteristiku díla Vladimíra Macury: *Slovník světových literárních děl 1/A–L*. Praha, Odeon 1988, s. 402.

Joyceovská tematická, stylová, částečně též citátová montáž je dokonale intencionální, programová a „zaměřená“ – autor ji používá podle předem sestrojeného plánu za účelem propojení dvou zdánlivě neslučitelných světů – významy nabitá mytologie a zcela vyprázdněné, nicotné přítomnosti. Pomalá vypravěčská technika proudu vědomí však zároveň připomene montáž „nezaměřenou“ – míšení nespojitých obrazů, detailů, útržků myšlenek (atd.) vyvolává dynamický, různorodý a proměnlivý obraz irské metropole.

Joyceovo dílo je intelektuálním experimentem, je však také vášnivým protestem, odmítavou reakcí proti všemu svazujícímu, čím Joyce ve svém životě a duchovním vývoji prošel, tedy především proti katolické církvi (i víře), nacionalismu a pokrytectví měšťácké morálky. *Projevem tohoto odporu je pak především úporná snaha rozbít každý systém, demystifikovat každou idealizaci nemilosrdnou analýzou.*<sup>82</sup>

Přiznaným základem Joyceovy estetiky je opojná fascinace slovy, coby schránkami lidského myšlení. I díky tomuto „zbožštění“ elementární jednotky literární komunikace se mu podařilo „rozmnožit možnosti významového nasycení prozaické řeči“<sup>83</sup> a posunout vývoj románového žánru.

## 2.2 John Dos Passos – Manhattanská přestupní stanice; USA

Všechny vyjmenované romány amerického spisovatele Johna Dos Passose sledují jeden cíl – co nejkomplexněji, nejpanoramatičtěji postihnout Spojené státy americké v prvních třech desetiletích 20. století. Úkol, jež si takto vymezil, plní Dos Passos pomocí vlastní inovativní kompoziční metody – mnohačetné montáže beletristických i dokumentaristických postupů, jakož i dějů, témat a stylů.

V Manhattanské přestupní stanici (1925) se autor soustředí na postižení pestrého (leč sociálně neharmonického, neutěšeného) obrazu života New Yorku, největšího amerického velkoměsta. Samostatně vedené příběhy většího počtu hlavních hrdinů se kombinují s nedějovými, vlastně lyrickými výjevy „sugerujícími syrovou poezii megapole a s citátovými vsuvkami textů sdělujících fakta“.<sup>84</sup>

V trilogii USA, tvořené romány Dva a čtyřicátá rovnoběžka (1930), Devatenáct set devatenáct (1932) a Haldy peněz (1936), Dos Passos svou metodu ještě vylepšil. Nekonečně barevný, rozmanitý a komplikovaný život americké společnosti sleduje pomocí paralelně vedených, střídajících a prostupujících se pásem. V tom prvním (hlavním) sleduje čtenář vír scén a dějových úseků, jichž se účastní až deset hlavních postav, z nichž každá má své vlastní sociální prostředí a tvoří vždy jednu dějovou osu širšího celku. Druhé pásmo je faktograficky založené, tvoří ho krátké publicisticky pojaté, někdy ironické a pamfletické životopisy významných osobností, pro danou epochu rozhodujících. Dokumentární autentičnost dále zvyšují vmontované citáty (skutečných) dobově příznačných novinových titulků, zpráv, rozhovorů, sloganů, inzerátů, útržků písňových textů a jiných časových dokumentů. Fiktivní děje se s dokumentaristickým materiálem střídají jakoby náhodně,

---

<sup>82</sup> Hilský, M: *Modernisté*, s. 111.

<sup>83</sup> Formulace V. Macury: *Slovník světových literárních děl 1/A–L*. Praha, Odeon 1988, s. 403.

<sup>84</sup> Takto je charakterizuje Jiří Opelík – viz *Slovník světových literárních děl 1/A–L*, s. 219.

nemotivovaně, autor se snaží učinit fikční svět knihy plastický a různorodý tak, jako je realita.<sup>85</sup>

Útržky novinových dokumentů jsou z bloku vyprávění graficky vyděleny pomocí nadpisu, tvoří kapitoly označené jako „Kinožurnál“. Titulek sám ukazuje na vliv filmových týdeníků – užívá se střihu a filmové montáže. Poslední pásmo vytvářejí úseky textu nadepsané opět filmařským termínem „Záběr“ (rozumí se záběr kamery). „Záběry“ mají podobu vnitřního monologu, proudu vědomí; neobsahují interpunkci a líčí se v nich nálady a postřehy bezejmenné postavy, jakéhosi „everymana“. *Zmnožení vědomí a postava „everymana“ (v českém kontextu „obyčejného člověka“, „neznámého člověka“) svědčí o tendenci pásmové kompozice k potlačení ústředního hrdiny, případně k vytvoření „kolektivního hrdiny“ a k anonymizaci postav, jejichž vědomí je různě relativizováno a nezindividualizováno.*<sup>86</sup>

Ačkoliv by se mohlo zdát, že použitím dokumentárních prvků a soustředěním se na montážní postižení variability a mnohoznačnosti reality dojde k oslabení autorského hodnotícího hlediska (ideového soudu), u Dos Passose je opak pravdou. Právě výběr materiálu a způsob jeho prezentace dovoluje autorovi předestřít před čtenáře ostře kritický a deziluzivní obraz americké společnosti, světa, v němž není „kladných lidských typů, které by vedly z chaosu.“<sup>87</sup>

Dos Passosovi se podařilo svou futuristickou<sup>88</sup> metodou dosáhnout dojmu komplexity moderního života a multiplicity civilizačního světa. Experiment, při němž spojil klasické epické vypravěčství s novátorstvím joyceovské ražby a dále s rozmanitými pokusy o estetické využití faktu, se zdařil. – Dos Passosovo dílo se stalo mezníkem v historii světového románu, zvláště sociálního. Výrazně ovlivnilo pozdější významné, tvarově rovněž příznakové (montážní) prózy, jako např. Sartrovy Cesty k svobodě (1945-1949) nebo Mailerův román Nazí a mrtví (1948).<sup>89</sup>

## 2.3 Alfred Döblin – Berlín, Alexandrovo náměstí (Příběh o Franci Biberkopfovi) (1929)

Jakýmsi amalgámem Joyceova Odyssea a Dos Passosovy Manhattanské přestupní stanice je německý experimentální román Berlín, Alexandrovo náměstí. Spojuje jej s nimi zejména podrobnost a výmluvnost obrazu velkoměsta, jež podává; s druhým jmenova-

---

<sup>85</sup> Podle F. Götz a některých dalších kritiků v této snaze poněkud selhává. Příliš široce pojatou montáž a rezignací na psychologickou prokreslenost postav se prý ztrácí skutečná živost, čtivost a působivost díla. Götz říká, že Dos Passosův román je spíše materiálem k románu, než skutečnou románovou stavbou. Sartre kritizoval Dos Passose za to, že zná jen dějovou spojku „a“ a André Gide prohlásil, že Dos Passosova metoda proudu nesporně přesných obrazů nedosahuje pro rychlost jejich pohybu skutečné estetické emoce... (Viz – Götz, F.: *Krise civilizace a široký románový genre*. In: *Na předělu. Krise světa v zrcadle literatury a dnešní vývojové perspektivy*. Praha, Nakladatelské družstvo Máje 1946, s. 74.)

<sup>86</sup> Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...* Praha, Torst 2011, s. 412.

<sup>87</sup> Viz též: Götz, F.: *Krise civilizace a široký románový genre*, s. 74.

<sup>88</sup> Za futuristickou, nejvíce ovlivněnou básnickým směrem futurismu, označuje metodu F. Götz.

<sup>89</sup> Závěr je parafrází slov J. Opelíka: *Slovník světových literárních děl 1/A-L*, s. 219.

ným inspiračním zdrojem ho pojí i výrazné sociální zaměření – Döblin ukazuje Berlín zespod – vykresluje zejména proletářské vrstvy<sup>90</sup>. Co se týče autorova ovlivnění Joycem, tak to je patrné jak na samotném faktu užití montážní kompoziční metody, tak do jisté míry i na charakteru smontovaných představ, situací, motivů. Současnost se zde prolíná a v nesmyslných i neexistujících (!) paralelách snoubí mj. se světem antických (řeckých) mýtů.<sup>91</sup>

Příběh knihy je jednoduchý. – Čtenář sleduje France Biberkopfa, bývalého dělníka a vězeňského propuštěnce a jeho nesnadné pokusy o návrat do života. Hrdina se pohybuje na hraně mezi zločinem a zákonností, pociťuje touhu jednat a žít řádně, ale okolnosti (a společnost – sociologické, historické i obecně psychologické faktory) mu rozhodně nepřejí, jeho schopnost čelit zlu není nadto převeliká. Kolem osudu hlavní postavy *rozproudil Döblin metodou kinematografických průhledů a snímků vír velkoměstského života, prokládá jednotlivé dějové složky útržky biblických zpěvů, náboženských hymnů a vizí z apokalypsy. (...)*<sup>92</sup>

Montážní princip proniká do všech složek díla a vytváří z něho mnohoznačný, takřka živoucí organizmus. *Do textu, v němž se řeč vypravěče a dialogy postav prolínají s vnitřními monology, jsou zapojeny biblické citáty a parafráze, úryvky z písní, novinové zprávy apod.*<sup>93</sup> Spatřujeme montáž stylovou, tematickou, jazykovou, vlastně i citátovou a filmickou. Různorodé elementy se přitom kladou vedle sebe bez přímo vyjádřené souvislosti, nejen styly se mísí, ale i události a scény, které mezi sebou nemají mnoho společného, ani k hlavní postavě se nevztahují. F. Götzovi tato metoda asociativní kompozicí připomíná dadaismus<sup>94</sup>; nám připadá jako dokonalý příklad „nezaměřené montáže“, již autor využívá k postižení mnohoznačnosti, dynamiky, ale i plné významové neuchopitelnosti, absurdity světa.

Montážní hody představují u Döblina hlavně začátky „kapitol“ (architektonicky je titul rozdělen na 9 knih), v nichž se představuje Berlín sám o sobě – tak jak vypadal v druhé půli 20. let 20. století, tedy v spisovatelově době – názvy ulic, firem, reklamy, vyhlášky, politika i ekonomika, hesla i mikropříběhy osob (pro další děj románu nevyužitých)... to vše splývá v jednom proudu textu, často v jednom odstavci, bez výrazné signalizace změny situace, tématu. Často dvě smontované „scény“ dělí jen pomlčka; někdy též tečka za koncem předchozí věty (představy). Atmosféru dále budují stylově montážní prvky – dobové písně a popěvky, naivní verše a básničky.

---

<sup>90</sup> Sociální rozměr vidí v Döblinem předkládaném příběhu i František Götz ve své studii. Ukazuje, že román se odehrává hlavně na berlínském prostoru od Alexandrova náměstí po jatky, v místech osídlených spíše „proletářským“ obyvatelstvem. V tom má zřejmě pravdu; horší je ale ideové překroucení příběhu, kterého se následně dopouští (interpretuje příběh jako víceméně komunistickou agitku o léčivých účincích práce). Viz Götz, F.: *Krise civilizace a široký románový genre*, s. 76.

<sup>91</sup> V Odysseovi je propojení současného fikčního světa díla se světem mýtu zcela programové, je v podstatě základním stavebním principem knihy. U Döblina tomu tak není – antické motivy se omezují na několik celkem izolovaných paralel – viz např. paralelu Orestés vrah x Franz Biberkopf vrah – Döblin, A.: *Berlín. Alexandrovo náměstí*. Praha, Odeon 1968, s. 78-80.

<sup>92</sup> Götz, F.: *Krise civilizace a široký románový genre*, s. 77.

<sup>93</sup> citujeme ze slovníkového hesla „Döblin, Alfred: Berlín, Alexandrovo náměstí“, které napsal Petr Mareš: *Slovník světových literárních děl 1/A–L*. Praha, Odeon 1988, s. 215.

<sup>94</sup> Götz, F.: *Krise civilizace a široký románový genre*, s. 77.

Rovněž jazyková otázka díla podléhá montáži takřka všech myslitelných jazykových prostředků – řeč podsvětí a nižších sociálních vrstev se mísí s obecně užívanou „berlínštinou“, ale i s hochdeutsch a archaickými (biblickými) jazykovými manifestacemi. Publicistický styl dobových listů se střetává s verši a rýmy soudobé písňové (mainstreamové) kultury, řeč reklam si podává ruku se symbolickými, vysoce poetizovanými, metaforickými jazykovými projevy. Časté je užívání citoslovcí, a to i opakovaně – jako návratný motiv.<sup>95</sup> Jakoby se Döblin snažil postihnout lidské univerzum, do nějž náleží nízce pragmatická realita kupeckých počtů a policejních vyhlášek, stejně tak jako halucinogenní snění a mystická vidění.

Záběr románu je na jedné straně až dokumentaristicky realistický (dobový tisk, připomínky skutečných událostí, reálně existující osoby a místa, pravděpodobný čas dění atd.), na druhé straně se objevují prvky fantastické – např. rozhovor dvou strážných andělů France Biberkopfa o svém „svěřenci“.<sup>96</sup> Velmi silný je v Döblinově díle biblismus, vlastně ještě mnohem silnější než na začátku kapitoly zmíněné paralely k antickým mýtům a dramatickým postavám. Časté jsou citace z Kazatele, evokace klíčových biblických příběhů (Job, obětování Izáka apod.); dokonce i autorské vypravěčské pásmo má biblicky etickou, mravně zacílenou rétoriku (jazyk). V závěru románu lze číst rozhovor se Smrtí a vůbec celý příběh hlavní postavy připomíná poněkud nejasné, rozplývavé podobenství, resp. jejich sérii, křížovou cestu o několika zastaveních.

Výrazná je rovněž hudebnost románu, která se spojuje s vizuálním vnímáním skutečnosti. Hudba má barvu.<sup>97</sup> Dochází k propojování uměleckých oblastí na půdě literatury – výtvarného, hudebního a slovesného umění. Některé pasáže Döblinova textu jakoby byly určeny ke zpívání, jiné vypadají spíše jako malířské nálady. Něco takového je myslím hodno nálepky: montážní chápání světa.

Chceme-li popsat charakter montáže, můžeme použít pojmu perspektiva a zkoumat dílo z hlediska změn nahlížení / zobrazovací / vypravěčské perspektivy. Uvidíme, že se perspektiva časově posloupná, osobní, celkově panoramatická a další v románu střídají s velkou rychlostí.<sup>98</sup> Montáž by bylo možné sledovat též na základě postižení kontrastnosti a paralelismu kontrastních prvků. Symptomatické je například spojování vysokého a nízkého.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Döblin, A.: *Berlín. Alexandrovo náměstí*. Praha, Odeon 1968, s. 101-102.

<sup>96</sup> tamtéž, s. 316 – 317. Tento rozhovor je vůbec zajímavý, neboť stojí svou funkcí ve výstavbě románu někde mezi biblickými a antickými příběhovými asociacemi, paralelami k Biberkopfovu příběhu na jedné straně a vypravěčskými reflexemi představovaného dění na straně druhé.

<sup>97</sup> Tento „fakt“ sice zohledňuje i klasické hudební názvosloví, když mluví o čtyřech základních vlastnostech tónu (výška, síla, délka, barva), ale zde jde o něco jiného. Jde o vzájemnou evokaci smyslových oblastí. – Ejzenštejn psal o něčem podobném, hudba pro něho měla barvy, tvary, tahy, objem, strukturu atd. Viz Ejzenštejn, S.: *O zvukobarevných souvztažnostech*. In: *O stavbě uměleckého díla*. Praha, ČS 1963, s. 41 – 90.

<sup>98</sup> Zvláště výrazné je to v této pasáži knihy: Döblin, A.: *Berlín. Alexandrovo náměstí*, s. 39-90.

<sup>99</sup> Viz např.: Döblin, A.: *Berlín. Alexandrovo náměstí*, s. 223. Jarmareční písnička se nenáležitě dostává do kontrastu s líčením života vyšší společenské vrstvy, bohatství. Luxus a přepych je v textu evokován nesourodými asociovanými představami – život amerických filmových hvězd, reklama na cigarety apod. Tyto představy jsou kulturní a dobové, tj. sdílené, usazené v mentalitě autorových současníků (čtenářů). Román je zvláštním souhrnem básnický asociativního přístupu a klasického románového vyprávění.

Autorský vypravěč, který čtenáře provází příběhem, je vypravěčem moderně sebereflexivním.<sup>100</sup> V pasážích věnovaných asociativnímu montážnímu zobrazování Berlína sice mizí (tehdy jde o dokumentaristické zobrazování bez vypravěče, bez reflektora), brzy se ale opět hlásí o slovo. Je vševědoucí, co se týče příběhových informací, ale jinak se prezentuje jako autor-člověk, přemýšlející nad zobrazovaným dějem, pochybující, bilancující. Reflektuje a komentuje též proces psaní a ještě více (zejména) proces předpokládaného čtenářského čtení příběhu, především formou nadpisů, jakýchsi „živých záhlaví“ kapitol – viz příklad: „*Ba, tenhle příběh o Franci Biberkopfovi, o jeho těžkém, pravdivém a poučném životě už došel až sem. A čím víc se Franc Biberkopf vzpírá a vzteká, tím zřetelněji a zřetelněji se všechno rýsuje. Blíží se okamžik, kdy se všechno objasní.*“<sup>101</sup> Döblin již od počátku knihy navazuje čtenáře na „odhalení tajemství“, mravní naučení příběhu.

Jakkoli je román rozsáhlý, celou dobu si autor připravuje pointu. Vypravěč za ni nakonec vydává závěr ve smyslu: „člověk není na světě sám, sám nad světem nezvítězí“, ale snad i díky montážnímu principu budování kompozice – odhalujícímu relativnost a mnohovrstevnatou komplexnost a komplikovanost světa – nemůže tato formulace čtenáře příliš přesvědčit. Mnoho zůstává nezodpovězeno, či v díle samém i jinak zodpovídáno. Zdá se jakoby montáž a vypravěčem místy předstírané jednoznačné ideové zacílení díla, poučnost, tendenčnost, ideologičnost (teleologičnost) byly ve vzájemném napětí, či dokonce rozporu. Román Berlín, Alexandrovo náměstí představuje ve výsledku neobyčejně složitý a mnohoznačný celek, každý výklad bude vždy jen jedním z možných.<sup>102</sup>

## 2.4 Ilja Erenburg – Trust D. E. (1923) ... a další

Inspirativním dílem byl v českém prostředí krátký román Trust D. E. Ilji Erenburga. Ovlivnil např. Marii Majerovou, kterou podnítil k napsání Přehradý, inspiračním impulsem byl možná i pro Emila Vachka a jeho román Pán světa, mnoho styčných bodů má s Čapkovými utopiemi (např. s Továrnou na absolutno).<sup>103</sup>

Podle A. M. Piši je román zdařilou kombinací dobrodružného „šťavnatého“ děje, kopírujícího poválečnou zálibu v avanturismu, poválečné civilizační skepse a za třetí utopické kritiky základů kapitalistické společnosti.<sup>104</sup> Tyto rysy pak podmínily i styl a stavbu románu. Ta má opět montážní charakter: styl pseudohistorické kroniky, tedy jakási pseudodokumentárnost, a dobrodružná dějovost se mísí s parodičností. – Podobný základ

<sup>100</sup> K otázce románové sebereflexivity viz: Hodrová, D.: *Sebereflexivní román*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha, ČS 1987, s. 156-177.

<sup>101</sup> Döblin, A.: *Berlín. Alexandrovo náměstí*, s. 316.

<sup>102</sup> F. Götz Döblina dokonce kritizuje, že se pouze dívá, ale nesoudí osudy a lidi. „*Neodporuj zlu! je i mravní teze Biberkopfova. Ta pasivita pohledu svědčí o tom, že do tohoto románu velkoměstské špíny zalehlo i kus čínské a indické filozofie, kterou se Döblin tolik zabýval.*“ (Götz, F: *Krise civilizace a široký románový genre*, s. 77.)

<sup>103</sup> U posledně jmenovaného Čapkova „románu-fejetonu“ nemohlo jít o inspiraci (vyšel ještě o pár měsíců dříve než Erenbergův Trust D. E.), ale spíše o společnou tendenci evropské literatury. Tvrzení, že Majerová se při psaní Přehradý opírala o Erenbergův model, přináší: Hodrová, D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha, ČS 1987, s. 82.

<sup>104</sup> Piša, A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924 – 1926*. Praha, František Svoboda a Solař Roman 1927, s. 146.

má montážní princip v utopiích Karla Čapka, jak ještě uvidíme při rozboru Války s Mloky. Typické je dále rychlé střídání prostředí a postav, které vystupují často jen v jediné kapitole; děje se odehrávají po celé Zeměkouli, líčená apokalypsa je totální – ne světová, ale planetární.

Erenburg předkládá před čtenáře mnoho podob humoru; naivně hravý vtip, satira, karikatura, dějová nadsázka atp., to vše se podílí na posílení dynamiky a čtivosti knihy. Samotná zápletková příběhu o dobrodruhu a fantastovi Jensi Bootovi, který se rozhodne pomstít za milostný nezdár u zhýčkané Evropany rafinovaným plánem na zničení celé Evropy, je humorná. Erenburg se značnou zlomyslností karikuje americké miliardáře, kormidlující ve vlnách kapitálu, evropské národy i obecné lidské vlastnosti, díky kterým si úplnou zkázu lidstva není obtížné představit.

Stavba románu je kaleidoskopická, hlásí se k výbojům soudobého filmu a k typografické pestrosti novin.<sup>105</sup> Ačkoli Trust D. E. nedosahuje montážní pestrosti výše představených děl, tak kupř. filmická montáž, spočívající hlavně v efektním střihu materiálu (fabule díla), je zde velmi výrazná. Montážní metoda umožnila účinnou integraci vícevrstevnatého humoru, sociální kritičnosti a akční dějovosti v rámci tradičního (sub)žánru utopie.

Lion Feuchtwanger – Úspěch (Tři léta dějin jedné provincie)(1930): autor v románu používá podobnou montážní metodu jako John Dos Passos v Manhattanské přestupní stanici. Tématem je zrod a rozmach hitlerismu v Bavorsku v době inflační horečky (krize vyvolané poválečným finančním bankrotem Německa). Autor se často pokouší o navození zdání simultaneity. I zde vidíme montáž novinářských zpráv bez jakékoliv souvislosti s dějem, nebo se sem začlení několik historických dat o Německu v době Krügerova procesu (justiční omyl, o němž zejména román pojednává) apod.<sup>106</sup>

Hermann Broch – Náměsíčníci (1932): Kromě diskontinuity tematické funguje v Brochově modernistickém románu (bližícím se stavbou Joyceovu Odysseovi) ještě diskontinuita žánrová. – Náměsíčníci obsahují verše, novelu, aforismy, reportáž, filozofický esej; jazyk dané pasáže (dílu) přitom svým způsobem odpovídá charakteru postavy, o níž příběh pojednává.<sup>107</sup>

André Malraux – Lidský úděl (1933): Montáž jako problém časového střihu lze vidět mj. v tomto románu francouzského spisovatele. *Na deseti stranách se nám tu ukazují nějaké postavy v určitý den a hodinu, poté – bez přechodu a vysvětlení – vidíme jednu z nich se dvěma nebo třemi jinými o tři hodiny později, pak je líčena scéna na jiném místě s jinými postavami, aniž se vysvětlí, co se stalo mezitím.*<sup>108</sup>

<sup>105</sup> V. Macura takto popisuje Erenbergův styl. Viz *Slovník světových literárních děl 1/ A-L*, s. 249.

<sup>106</sup> Viz též – Götz, F.: *Krise civilizace a široký románový genre*. In: *Na předělu: Krise světa v zrcadle literatury a dnešní vývojové perspektivy*. Praha, Nakladatelské družstvo Máje 1946, s. 76.

<sup>107</sup> Více o románu viz v doslovu překladatele Rio Preisnera v českém vydání díla – Broch, H.: *Náměsíčníci*. Praha, Mladá fronta 1966. Několik informací viz též u Daniely Hodrové. (Hodrová a kol: *...na okraji chaosu....* Praha, Torst 2011, s. 412.)

<sup>108</sup> Hodrová a kol: *...na okraji chaosu....* Praha, Torst 2011, s. 412.

Seznam světových děl, v jejichž kompozici se projevují prvky montážního principu, by jistě mohl být velice dlouhý. Nám však tato kapitola sloužila do značné míry jen jako ilustrace širokého problému, měla pomoci usouvztažnit fenomén montáže v české literatuře 20. (a 30. let) 20. stol. se světovým vývojem moderního románu a jeho forem. Přístupme k analýze montáže ve vybraných českých románech.



### 3 Karel Čapek – Válka s Mloky

Chtěli-li bychom pro montážní princip v české próze nalézt jeden jediný příklad, příklad par excellence, padla by naše volba pravděpodobně velmi záhy na Válku s Mloky (1936).<sup>109</sup> Právě v tomto Čapkově románu je použito velké množství heterogenních kompozičních prvků, které dohromady vytvářejí pozoruhodně jednotný a čitelný umělecký obraz.

#### 3.1 Společenská aktuálnost, časovost Války s Mloky

Při hodnocení významu a poslání tohoto románu si nelze nevšimnout výrazného autorova apelu, který je přes fantastičnost děje ryze současný a až angažovaně zacílený. Řeč je o antifašismu, zjevném odmítání nacistické ideologie a vůbec všech forem její propagandy a ideové sebeobhajoby. Čapek ve třicátých letech vedl osobní myšlenkovou válku proti totalitě, psaním se jal bránit hodnoty, v něž věřil, tedy humanitní ideály, demokracii, význam neideologizovaného prostého lidského rozumu. Ideály humanity, lásky a lidského bratrství stojí v základech Čapkovy filozofie a jejich otisk je samozřejmě patrný snad na každém díle spisovatelovy dlouhé literární kariéry, nicméně ve třicátých letech se autorova kritika postupující dehumanizace společnosti a dehumanizace v mezilidských vztazích obecně stává tváří tvář hrozbě nacistického Německa mnohem konkrétnější. Čapek poukazuje na nemorálnost nových evropských fašistických „filozofií“ a staví je do kontrastu se svými vlastními ideály „obyčejného lidství“. Tento časový moment díla, tato snaha upozornit co nejkomplexněji a nejúčinněji na dobové hrozby a problémy společnosti je zřejmě jednou z příčin, proč autor vystavěl dílo na montážním principu.

Příčin a faktorů působících montážně je v díle mnoho – bude o nich řeč níže, přesto nezapomeňme na tuto ideovou angažovanost a časovost Války s Mloky. Karel Čapek byl autorem filozofujícím, autorem, který si vždy kladl otázku po ideovém (mravním) poselství tvořené knihy<sup>110</sup>, myšlenka u něho často předcházela téma i zvolenou metodu, myšlenka si vynucovala podobu zpracování; proto není chybou poukazovat na etický, v některých aspektech dokonce politický význam Války s Mloky.<sup>111</sup>

Na etický rozměr společenského života, na rizika odlidštění v moderním technokratickém světě, na duchovní úpadek člověka upozorňoval Čapek již dříve – v dílech předcházejících Válku s Mloky. Za příklad vezměme zvířecí alegorii v komedii Ze života hmyzu (1921), již sami autoři (bratři Čapkové) uváděli jako „překvapující a krutou analogii lidských zvyků a řádů s pudy a řády říše hmyzí“. Stejný moment snadno najdeme v R.U.R., kde jsou roboti lidmi s úžasnou pracovní efektivitou, ale nulovou emocionalitou a teprve

<sup>109</sup> Román vyšel knižně v roce 1936 (v Praze, v nakladatelství a vydavatelství Fr. Borového), ale dokončen byl již v roce předchozím – na přelomu let 1935/1936 vycházel na pokračování v Lidových novinách.

<sup>110</sup> Viz preciznost a filozofický nadhled Čapkových komentářů v příslušném svazku sebraných spisů: Čapek, Karel: *O umění a kultuře III.* (Spisy Karla Čapka XIX.), Praha 1986.

<sup>111</sup> Čapek o své knize promluvil i do rozhlasu – v pořadu „O knihách a Mlocích“ o Válce s Mloky říká: „Není to spekulace o čemsi budoucím, nýbrž zrcadlení toho, co jest a prostřed čeho žijeme.“ In: Čapek, Karel: *Poznámky o tvorbě* (ed. M. Halík), Praha 1959, s. 110.

tehdy, když dva z nich v závěru románu objeví pouto lásky (Primus a Helena), nechá Čapek zasvítit slabé hvězdě naděje v jinak bezvýchodné vizi o konci lidské civilizace. Konec světa – to je pro Čapka čas, kdy lidé budou roboty či zvířaty, tedy tvory „bez duše“, efektivními pracovními nástroji, anebo slepými vykonavateli pudových či ideologických rozkazů. A naopak zvířata a roboti budou „lidmi“, najdou-li v sobě humanitu, osobnost a lásku. (Čapek nechává v některých dílech zvířata jednat jako lidi, děláje z nich v podstatě pozitivní lidské vzory – tak jako např. v *Dášeňce*). *Válka s Mloky* je vyvrcholením této ideové linie Čapkovy tvorby. Ve srovnání se jmenovanými divadelními hrami je vyhrcořenější, zejména však konkrétnější a adresnější. Také již nejde pouze o relativně přímočarou alegorii, nýbrž o mnohohrstevnatý metaforický obraz autorovy současnosti zkonstruovaný v jakémsi paralelním vědeckofantastickém světě. O kvalitě a charakteru tohoto světa bude ještě řeč.

Je-li dílo časové, vyjadřuje-li se najednou k vícero současným problémům a otázkám, zákonitě se to promítne do jeho kompozice. Těžko může být homogenní, s uzavřeným fiktivním souborem postav, s jednotným prostředím a přímočarým dějem. Extrémně zřetelně se řečené ukazuje na struktuře jiného v této práci analyzovaného díla – v *Hausmannově Velkovýrobě ctnosti* (viz níže). Čapkova *Válka s Mloky* je oproti ní kompozičně propracovanější, složitější – sestává se z úseků (kapitol) více sevřených žánrovou normou, příp. dějem, literární fabulace je účinnější, není zde „jen na oko“ jako v případě knihy satirika Hausmanna; ve svém celku je však *Válka s Mloky* stejně heterogenní, stejně kompozičně i tematicky rozbitá. Důraz na časovost, adresnost a angažovanost uměleckého obrazu působí rozkladně, dílo se stává montáží.

### 3.2 Mlok jako postava-symbol a polyperspektivnost zobrazení

O kompoziční rozbitosti, montážní utvářenosti díla svědčí fakt, že soustavně (na ploše celého románu) se v něm neobjevují žádné konkrétní postavy, jen různorodé „exempláře“ dvou entit – lidé a mloci. Jejich vzájemná interakce je přitom mnohohrstevnatá a víceperspektivní. Lidé se od sebe odlišují (nebo k sobě váží) jednou podle klíče národnostního, jindy podle rysů povahy, nebo ideologie, jindy podle vztahu k mlokům. Jsou mezi nimi velcí i malí, kladní i záporní, směšní i odpudivý „hrdinové“.

U mloků je tomu podobně. Navíc se zde však objevuje specifická dvojakost jejich nazírání. Jednou slouží jako alegorické zrcadlo člověku a lidským společenským nešvarům, mloci jsou satirizačním prostředkem, obrazem pokrouceného lidství; podruhé zase jsou samostatným a k lidstvu konkurenčním druhem, jakousi odpovědí na typickou otázku vědecko-fantastické prózy – co kdyby? Co kdyby se objevil živočišný druh životaschopnější než člověk? Nějaký nový stupínek na žebříčku živočišné evoluce? Tyto dva způsoby pojmání „mloků“ se v románě prolínají a kombinují. V zásadě oba přispívají k budování satiričnosti textu, každý však jinak. První satirickou rovinu textu tvoří popis toho, jak jisté chyby lidské společnosti (ať již ty současné, či historické) opakují ve své zrychlené fylogenezi také mloci. Druhá rovina, satiricky se vztahující více k aktuálním světovým problémům (Čapkovy) doby, ukazuje, jak ob stojí lidstvo se svou složitou mezinárodní politi-

kou tváří v tvář konkurenčnímu světu mloků.<sup>112</sup> Oba módy jsou funkční, jsou součástí široké ideově-námětové montáže.

Nakonec jde v Čapkově díle jenom o lidi, byť jsou jednou nazíraní jako lidé-lidé, jednou jako lidé-mloci, předmětem zobrazení není válka s mloky, ale válka lidského a nelidského v lidech, potažmo společnosti. Entita mloků je jen obrazná, přesto skutečná. Komplikovaná metoda využívající dvou módů zobrazení mloků (mločích postav) autorovi umožnila být jednak velmi kritický a adresný, jednak ukázala obraz lidské společnosti v nezvyklé šíři a autenticitě.

Takovéto řešení si samozřejmě žádá užití velice specifických vyprávěcích a stylistických postupů, nepřímou vynucuje montáž stylistickou, montáž stylově a funkčně nesourodých součástí. Sergej Nikolskij k tomu píše: „Forma nového románu vstřebala do sebe v „hybridní“ podobě mnohé vysoce účinné přístupy a řešení, které autor objevil již dříve, a zároveň byla v mnohém směru obohacena. Umožnila rozvinout širokou, doslova panoramatickou kritiku mezinárodního politického života, morálky, mravů a společenského vědomí v mnoha rovinách.“<sup>113</sup>

„Mnohost rovin zobrazení“ – polyperspektivnost – je termín pro Válku s Mloky do značné míry klíčový. Dílo na mnoha rovinách kritizuje a burcuje, k mnoha rovinám skutečnosti odkazuje přímo, satiricky, alegoricky i jen dokumentačně. Odkazuje v jazykové rovině díla, a to užitím charakteristického stylu i přímo citací, odkazuje utvářeností syžetu, žánrovou charakteristikou, postavami i jejich pouhými jmény, odkazuje ale též dějem a jednotlivými motivy. Z této mnohosti rovin nazírání i kvalit zobrazení vyplývá, jak už řečeno, specifický ráz románu, jeho „smontovanost“.

Je třeba zdůraznit, že syžet nemá konstantní charakter na ploše celého románu, nýbrž se zřetelně vyvíjí. Stylová montáž je v různých částech knihy různě silná a nabývá různého významu. Proto se teď vydáme po stopách toho, jak byl Čapkův román utvořen a jakých žánrových a stylových prostředků je v něm postupně užito.

Ještě před podrobnějším rozbořením uvedme, jak bylo dílo architektonicky rozčleněno samotným autorem: nejrozsáhlejší je „knih první“ (Andrias Scheuzeri), dále rozdělená do 12 kapitol a jednoho „dodatku“. Následuje kniha druhá (Po stupních civilizace), čítající kapitoly tři, z nichž ale pouze druhá (nesoucí stejný nadpis jako celá druhá kniha) je po formální stránce výrazně odlišná od zbytku textu. Kniha třetí („Válka s Mloky“) má 11 kapitol. Čapkovo členění na 3 knihy je tematické a sleduje v zásadě proměnu ústředního motivu mloka. V první knize vystupuje mlok ještě jen jako pasivní objekt lidských činů a záměrů, jako kuriozita, katalyzátor, pomocí něhož autor ukazuje na některé psychické a sociální danosti (možno říci nešvary, chyby) v chování a jednání člověka současného světa; v druhé knize tato „katalyzační“ funkce trvá, nicméně mlok již nevystupuje jako jedinec, ale jako obrovský kolektiv mloků, v němž není možné vidět rozdíly, jakoukoliv individualitu, nýbrž pouze a jen masu, efektivně využívanou jako pracovní nástroj. Ve třetí

---

<sup>112</sup> Nikolskij k tomu píše: Mločí svět slouží jako prizma, které pomáhá osvětlit rozpory a nedostatky lidské společnosti. V románě jsou dvě satirické roviny, které se kříží: civilizační vývoj Mloků a jejich napodobování lidí na jedné straně, na druhé pak jednání lidí ve vztahu k Mlokům. (Nikolskij, Sergej Vasiljevič: *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*. Praha, ČS 1978, s. 168-169.)

<sup>113</sup> Nikolskij, S.: *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 164.

knize se tato masa obrací proti svým stvořitelům – proti lidem a stává se „nástrojem zkázy“. Po formální stránce nejsou jednotlivé knihy románu žádným předělem, styly vyprávění se mění mezi kapitolami (jen výjimečně i v rámci jedné kapitoly), a ani tematicky nedrží kapitoly jedné knihy pohromadě, liší se postavami, prostředím, vypravěčskou perspektivou i dalšími složkami tematické výstavby. Proto nyní přistupme k podrobnější analýze.

### 3.3 Románový vstup – dobrodružný žánr

První kapitoly románu čtenáři vůbec neprozrazují, že v konečném důsledku půjde v díle o satiru soudobé společnosti a vědeckofantastickou vizi konce lidské civilizace, ale připomenou spíše dobrodružnou literaturu z pera Jacka Londona. Dobrodružný děj, exotické prostředí a postavy, k tomu navrch jemně humorizující tón vyprávění, tak se obvykle „velké romány“ neotevírají. A přece – montáž nesourodých, ba konfliktních prvků jako kompoziční princip po něčem podobném volá, spojovat vysoké a nízké literární žánry, humor s osudovou vážností, stavět fikční svět díla, který ač rozdílný od fyzického světa našeho, přece ohromí paralelami a jasnou živými odkazy na soudobou skutečnost, to vše bylo a mělo být Čapkovým záměrem, jehož funkčnost již prověřily a stále prověřují statistice dílem oslovených čtenářů.

Přesto je na místě otázka, proč zvolil Čapek právě tento (a ne jiný) vstup do románu. Odpověď není snadná. Známa je spisovatelova fascinace okrajovými literárními žánry, lidovým čtením, romány pro slučky, detektivkami atd.<sup>114</sup> Nekomplikovaně, přímočaře dobrodružný děj prvních kapitol *Války s Mloky* může být s touto zálibou kladen do souvislosti. Zároveň platí již několikrát řečené – rejstřík stylů a žánrů užitých autorem v díle je záměrně co možná nejvíc bohatý a různorodý, žánry a styly se zde přitom spojují podle uměleckých principů paralely a kontrastu. Končí-li *Válka s Mloky* apokalypsou a úvahou autorského vypravěče, který přímo oslovuje své čtenáře, začátek románu je záměrně zcela protikladný – tvoří ho dějové mírně humorné a naivní vyprávění bez výraznějších vypravěčských reflexí. Případná domněnka, že by Čapek chtěl čtenáře románu hned na začátku mystifikovat, se mi nezdá správná. Střídání forem je poměrně rychlé a jejich bohatství natolik velké, že v něm lze vidět spíše manýru – svéráznou „čapkovskou“ hru se slovy; nadto platí, že i když Čapek na začátku rozvíjí román ve stylu dobrodružného žánru, přece je ve vypravěčském tónu cosi, co ukazuje mimo příběh, nad něj a k textu následujícímu. Tento drobný odstup však není znakem parodie, ale spíše jen otiskem Čapkovy osobnosti a jeho přejícího, přesto však poněkud zprostředkovaného vztahu k dobrodružnému žánru (jako spisovateli je mu nepsaná norma stylu úzká, brzy nad ní vystupuje).

Vraťme se nyní zpět k textu první kapitoly, která je – jak řečeno – napsána ve stylu dobrodružného vyprávění. Kapitola se drží charakteristik tohoto zvoleného literárního žánru: převládá dějová složka, vyprávění má rychlý spád a neobjevují se vesměs žádné retar-

---

<sup>114</sup> Z okouzlení druhořadou („podřadnou“) literaturou se Čapek nezapomenutelně vyznal v knize Marsyas. Čapek, Karel: *Marsyas. Jak se co dělá*. (2. vyd. Marsyas, 3. vyd. Jak se co dělá). Praha, Československý spisovatel 1984. (Spisy, sv. 13.)

dační postupy (žádné dlouhé popisy, charakteristiky postav jsou stručné a sevřené, nedává se prostor dlouhému psychologizování), hojně je využíván dialog. Tematicky kapitola rovněž odpovídá autorem zvolenému vzorci – příběh obsahuje tajemství, k němuž se hlavní postava upíná, je budována atmosféra dráždivé přítomnosti neznámého nebezpečí, které však posléze dokáže hrdina díky své vynalézavosti a odvaze odhalit a zkrotit.<sup>115</sup>

Sám Čapek se přímo v díle k inspiračnímu zdroji zvoleného stylu přiznává. Činí tak formou charakteristiky vyjadřování kapitána Van Tocha, kterou podává jiná postava románu – obchodník Bondy: „*Sloh kapitána van Tocha, to byl, řekl bych, styl dobrodružných románů. To byl styl Jacka Londona, Josepha Conrada a jiných. Starý, exotický, koloniální, téměř heroický sloh. Nezapírám, že mě svým způsobem okouzloval. Ale po smrti kapitána van Tocha nemáme práva pokračovat v té dobrodružné a juvenilní epice. To, co je před námi, není nová kapitola, nýbrž nová koncepce, pánové, úkol pro novou a podstatně jinou imaginaci.*“ (Vy o tom mluvíte jako o románu!) ... (s.94)

Slovy postavy románu je dopředu nastíněno, jakým směrem se bude autor ve svém vyprávění ubírat. Dobrodružnou epiku skutečně nahradí ve 2. a 3. knize Války s Mloky „jiná imaginace“, jiná forma prezentace tématu.

### 3.4 Humor a charakteristické míšení vážného s komickým

Ještě předtím však dojde k jiným pozoruhodným změnám ve vedení syžetu. Po dobrodružné první kapitole přichází kapitola druhá – z novinářského prostředí. Tematický skok mezi kapitolami by těžko mohl být větší, v závěru první kapitoly čtenář sledoval námořního kapitána van Tocha, kterak v jižním Pacifiku tropí cosi tajemného na „čertových ostrovech“, druhá kapitola ho zavádí mezi nudící se redaktory v horké a prázdninově ospalé Praze. Jediným pojítkem je zde postava kapitána van Tocha, nyní však již jevíského pantáty „Vantocha“, za kterým se novinářská dvojice vydává pro reportáž. Rozmarnost až anekdotičnost celé pasáže podtrhuje fakt, že z chystaného článku sejde vinou naprostého nedorozumění mezi aktéry příběhu. Čapek využívá klasického komediálního motivu nedorozumění a míjení, situační humor pak doplňuje humor jazykový – řeč kapitána protkaná mnoha anglickými, nářečními i mírně vulgárními výrazy kontrastuje s redaktorsky spisovnou češtinou obou novinářů. „Van Tochovská čeština“ je konstrukt vytvořený čistě pro efekt, a to za jediným účelem – pobavit; celá kapitola pak působí jako povídka z humoristického časopisu, respektive rozpustilý novinový fejeton, o to spíš, že je uzavřena pointou. – *A když už se vlak rozjížděl, mával kapitán van Toch pomalu a slavnostně ohromným modrým kapesníkem. Přitom mu vypadla jedna velká nepravidelná perla do písku. Perla, kterou nikdo nikdy nenašel.*<sup>116</sup> Pointa snese označení „čapkovská“, zcela opouští svým vyzněním půdu humoru a vtipu, na které byla kapitola postavena, je naopak tajemná, mnohovýznamová a poněkud znepokojivá.

Tedy do kapitoly plné humoru a komiky je autorem vpašováno cosi nesourodého, nečekaně vážného. Je to podobný princip míšení (jen poněkud v opačném gardu) jako když

<sup>115</sup> Podrobnější analýzu viz – Nikolskij, S: *Fantastika a satira*, s. 170.

<sup>116</sup> Čapek, K.: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1972, s. 26.

v první kapitole Čapek vyprávěl dobrodružný příběh, přitom však zároveň zcela záměrně oslaboval napětí (tajemství v ději) humorným nadhledem, odstupem vypravěče a dalšími výraznými prvky jazykové i situační komiky.<sup>117</sup> Sama ústřední postava (hrdina) prvních kapitol kapitán van Toch (Vantoch) je do značné míry směšnou figurkou, nejde jen o jeho „smontovanou“ řeč, ale též způsob jakým vypravěč popisuje činy této postavy a jak jsou uvozeny její dialogické repliky. (*Kapitán J. van Toch maličko zaváhá, nemá-li se dát s vámi do řeči o národohospodářských otázkách; dnes se totiž o jiném nemluví. Jenže tady před Tana Masa je na to příliš horko a lenivo; i mávne kapitán van Toch rukou a brumlá (... , s. 10)*<sup>118</sup>; *Kapitán počal rudnout. „A proč ne?“ (... ) Kapitán počal nabíhat do fialova. „Tak jim řekni, když nepůjdou“ (... ) Kapitán J. van Toch počal modrat. „Tak mu řekni,“ zařval, „že je...“ (... ) Barva kapitána van Tocha se počala rozpadat v brunátné skvrny. (... , s. 13) ).* Není pochyb o tom, že dobrodružný syžet je vyprávěn z komické perspektivy, že je zároveň vypravěčem poněkud parodován. Ostatně tato parodičnost je zesílena v závěru kapitoly – tam, kde čtenář očekává vysvětlení záhady, střet s tajemstvím, nebo dramatický zvrat, se hlavní postava opije a stojí sotva na nohou, odchází hledat „čerty“. Co se následně dělo se čtenář dozví až ve třetí kapitole v dialogu kapitána s businessmanem Bondym – ve zkratce a ještě v humorném kódu „vanto-chovštiny“. (*„Tož jsem si vzal do svy stary hloupy hlavy, že se na ty čerty musím podívat blíž. Taky jsem byl ožhralý, pravda, ale to bylo proto, že jsem měl pořád ve svy hlavě ty hloupy čerty. Ono tam dole na Equator je ledacos možný, člověče. Tak jsem se šel večer podívat na ten Devil Bay --- (s. 32)).*

Charakter Čapkovy parodie je velice zvláštní. Jednak není parodována nějaká konkrétní předloha, ale spíše obecně literární žánr a jeho postupy<sup>119</sup>, jednak parodií nedochází k úplnému snížení parodovaného, původní (předlohový) žánr naopak zůstává do značné míry funkční (dobrodružný román zůstává přes humoristickou vypravěčskou optiku dobrodružným, van Toch je přese všechno kladným románovým hrdinou atp.), jednak se žánrová parodie neoddělitelně prolíná s dalšími způsoby literární komiky – se satirou, anekdotou, částečně dokonce alegorií. Funkcí takovéto parodie tedy není popírat parodované, ale vést s předlohou dialog, smísit ji s „obyčejností“, všedností a vtipem. Nikolskij mluví o „autorsky osobitém apokryfu dobrodružného žánru a dobrodružných motivů“, píše: *Napětí, které vzniká mezi exotickou romantikou, dobrodružnými prvky a triviálními momenty, vytváří neopakovatelnou komickou atmosféru, zvláštní čapkovský styl (který umožňuje hovořit jak o záměrném či intuitivním rozvíjení tradice, tak o tom, že s touto tradicí zároveň polemizuje).*<sup>120</sup> Podobný princip míšení vznešeného a triviálního

<sup>117</sup> Nikolskij mluví o prozaickém a humoristickém „uzemnění“ exotiky, kdy „žánrová a stylová osnova dobrodružného románu a poutavé exotické vyprávění je u Čapka stále korigováno protikladným prvkem. Nikolskij, S.: *Fantastika a satira*, s. 171.

<sup>118</sup> Všechny odkazy na stranu se vztahují k tomuto vyd.: Čapek, K.: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1972.

<sup>119</sup> K parodii a jejímu definičnímu vymezení viz – *Slovník literární teorie*. Praha, ČS 1984. Viz též: Zachová, Alena: *Montáž jako prostředek primární komunikace ve Válce s Mloky*. In: Karel Čapek. *Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození. Hradec Králové 10.-11. ledna 1990*. Hradec Králové, Státní vědecká knihovna 1990, s. 190. (Tam parafrázováno, jak definuje parodii Osolsobě).

<sup>120</sup> Nikolskij, s. 176. Tamtéž zajímavý citát Mukařovského teze o tom, co je obecným principem Čapkovy stylistiky: „...postihnout ve skutečnosti protiklad mezi pravidlem a výjimkou, všedností a neobyčejností.“ (Mukařovský, Jan: *K otázce individuálního slohu v literatuře*. Česká literatura, 1958, č. 3, s. 262.)

lze nalézt v mnoha dalších Čapkových dílech – viz cyklus humoristických črt (fejetonů) Jak se co dělá (1. vydání – Praha 1938), nebo Knihu apokryfů (1. vydání - Praha 1945, jako Apokryfy - poprvé 1932), v níž autor volně (a humorně) převyprávěl tradiční literární a mytické náměty podle hesla: „Jak to bylo doopravdy.“

Dotýkáme se zde něčeho zásadního pro pochopení stavby románu – střídání „komické“ a „vážné“ polohy zasahuje v díle všechny složky a oblasti – montáž komiky, satiry, parodie, vtipu na jedné straně a vědeckofantastické utopie, apokalyptického obrazu, varovného podobenství na druhé straně – to vše si do značné míry podřizuje montáž stylů, montáž tematickou, filmickou, jazykovou, grafickou. A je tedy možné na stavbu díla hledět jako na výslednici autorovy snahy napsat román mnoha funkcí – román, který pobaví i poučí, který bude varovným mementem i fantastickou hříčkou, a který tak bude úhrnem naší lidské zkušenosti se světem, v němž se černé tóny tragiky tak beznadějně promísily s jásavými barvami komiky a vtipu, že ve výsledném spletenci už nelze poznat ani to, který odstín je který. Ostatně mám za to, že Čapkův svérázný pohled na svět, jeho filozofie, spojující v sobě jasnozřivost kritického a přísného pozorování lidské společnosti s láskou k člověku (bližnímu) i jeho chybám a slabostem, jeho chvála „obyčejného lidství“ je tím, co určuje specifičnost stavby Čapkových románů, a zároveň tím, co při četbě tolik fascinuje.

Podívejme se nyní ještě jednou na to, jak autor pracuje v 1. knize románu s humorem. Vtipy tematické a intencionální se střídají s vtípky okamžitými a příležitostnými, Čapek nešetří ani sarkasmem a velmi silný je v odhalování (karikování) drobných neřestí „obyčejného“ i vznešeného („nóbl“) člověka, tedy v satirizaci „lidské přirozenosti“. Příkladem prvé kategorie vtípů („příběhových“) budiž například humorné líčení toho, jak zaslepeně si počínala odborná veřejnost při hodnocení mločí inteligence (v 9. kapitole vědátori bohorovně vynášejí své podceňující soudy, opájejíce se zatím představou o vlastní výjimečnosti a nadřazenosti<sup>121</sup>), nebo naopak vykreslení lidsky typického čirého nezájmu a zároveň jednoduše přizemního, zistného přijetí mloků ze strany „prostého lidu“ (v 10. kapitole sleduje čtenář komickou scénu z maloměstského cirkusu s novou atrakcí – mlokem<sup>122</sup>). Příkladem k druhé kategorii (nahodilé vtipy, gagy) budiž např. setkání kapitána van Tocha a velkokapitalisty Bondyho, které je okořeněno humorným vzpomínáním na roky dětství obou postav (trávili je společně jako děti jevíčských maloživnostníků):

*„Tož vy jste býval takové slabé židáček, pane Bondy. A moc jste dostával na prdel. Moc.“  
„Dostával, to je pravda,“ rozpomínal se G. H. Bondy pohnutě. „A posadte se, krajane! Kde jste se tu vzal?“*

*Kapitán van Toch se důstojně usadil do koženého křesla a čepici položil na zem. „Já tu беру svy prázdniny, pane Bondy. Tož tak, že. That's so.*

*„Pamatujete se,“ nořil se do vzpomínek pan Bondy, „jak jste za mnou křičel: Žide, žide, čert si pro tě přijde --?“*

*„Ja,“ děl kapitán a zatroubil dojatě do modrého kapesníku. „Ach ja. To byly krásny časy, chlapče. Tož co je to platny, utíká to. Ted' jsme obá stary lidi a oba Captains.“*

....<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. (Spisy Karla Čapka IX, ed. R. Skřeček). Praha, ČS 1981, s. 85 – 89.

<sup>122</sup> *tamtéž*, s. 90-94.

<sup>123</sup> *tamtéž*, s. 33.

Z úryvku vidno, jak Čapek zachází s jazykovým humorem, dává dohromady velmi nesourodou dvojici postav, s naprosto odlišnými idiolekty, na jedné straně uměřený businessman, na druhé námořní kapitán hovořící všemi jazyky světa a přitom souvisle vlastně žádným. Humoristická rovina, styl vyprávění, „směšnost“ se nevytrácí na celém prostoru kapitoly, naopak je ještě stupňována:

....

*„A když tam ty dva zatraceny Singhales řezali pod vodou ty shells od těch perel ---“*

*„Škeble?“*

*„Ja. Takovy ty škeble, co se drží na kamenech fest jako židovská víra a musejí se odříznout nožem.“<sup>124</sup>*

Čapek zde pracuje s motivem Bondyho židovství a nábožensky docela nekorektně, zato však s velkým humorizujícím účinkem vkládá své postavě do úst urážlivé přirovnání.

Takovýchto drobných, mnohdy i nepostřehnutelných vtipů (gagů) je v knize velké množství, zvyšuje se díky nim celkové satirické ladění, textová heterogenost, nakonec však také naléhavost díla. Čtenář postupně přichází na to, že nečte pouze humoristický román k ukrácení dlouhé chvíle, autorský subjekt lehce vystupuje nad příběh a z drobných poznámek dává tušit, že se v díle vyjadřuje k vážným věcem, že to o čem píše, nás (čtenářů) se týká.

### 3.5 „Žurnalistický“ román

Karel Čapek měl už odedávna v oblíbě hru se stylem „malého českého rybníčku“, převlece laskavou a chápavou satiru přízemního, „čecháčkovského“ prostředí, techniku stylu pivních půllitrů a plných talířů. Byla to záliba vcelku výstřední – soudě alespoň podle reakcí kritiků – tento rys Čapkovy tvorby nebyl obecně přijímán.<sup>125</sup> Kdybychom ale měli říci, čemu se takový styl nejvíce podobá, z čeho čerpá inspiraci, pak bychom mohli ukázat na poetiku humoristických časopisů, střídajících anekdoty s kreslenými vtipy. Anekdoty se vrší jedna za druhou, každá uvádí čtenáře do jiné situace, jiného prostředí s jiným souborem postav, odehrávají se v nich odlišné děje a dokonce i druh pointy bývá různý. Takový časopis vždy obsahuje různé na sebe nenavazující články, které však mohou dohromady vytvořit nečekaně jednotný pohled na určitou věc nebo téma. Kdo jiný si měl být tohoto faktu vědom, kdo jiný se měl pokusit využít „žurnalistické techniky“ kompozice, než Karel Čapek – novinář tělem i duší.<sup>126</sup> A tak na jedné straně je jeho novinářství

<sup>124</sup> *tamtéž*, s. 36.

<sup>125</sup> S odporem k Čapkovu malému útulnému „čecháčkovství“, poetice jitrnic a plných břich se lze nejlépe setkat v recenzích Čapkovy Továrny na absolutno. Stylová heterogenost, vědomá snaha narušovat žánrovou čistotu díla vadila častokrát i například F. X. Šaldovi, viz např. Šaldovu recenzi Hordubala: Šalda, F. X.: *Dvě románové balady z podkarpatské Rusi*. Šaldův zápisník, roč. 5 (1932-1933).

<sup>126</sup> V tomto směru (osobní tíhnutí Čapka k žurnalistice) je zajímavé vzpomínání Františka Langra a dalších současníků Čapkových, kteří byli překvapeni, že tento kdysi student myslitel, filosof a teoretik se upsal pomíjivému světu každodenní novinařiny, že nezvolil kariéru vysokoškolského profesora, nýbrž novináře-spisovatele. Pod tímto psychologickým zorným úhlem podnětně vykládá Čapkovo vědecko-fantastické dílo Ondřej Neff – viz Neff, Ondřej: *Něco je jinak* (Komentáře k české literární fantastice). Praha 1981, s. 158n.



prodchnuto citem pro krásu a význam slova a na druhé straně – jeho beletrie je silně ovlivněna světem žurnalistiky.

Nejpatrnější je tento odraz právě ve Válce s Mloky a ještě výrazněji v Továrně na absolutno (1922), kterou autor opatřil podtitulem „román fejeton“. Oba romány spojuje alespoň zčásti vědeckofantastické téma, humoristický podtext i typ oné „žurnalistické kompozice“, v níž se rychle střídají kapitoly-fejetony s různým souborem jednajících postav, různým prostředím, fragmenty kauzálně ne vždy spojených dějů atd. Podobně jako ve Válce s Mloky i v Továrně na absolutno následuje tuto tříšť polyperspektivních kapitol jakýsi historický „výklad kronikáře“, doplňující střípky zrcadla o rám syntetického pohledu. Toto spojování maximálně konkrétních sond do živého světa díla a obecných syntetizujících výkladů skvěle vystihl již S. Nikolskij, proto cituji: „Obraz utopického procesu ve Válce s Mloky je tvořen souhrnem lokálních scén a epizod s dílčími syžety a obecných informací různého charakteru (není to jen autorský kronikářský a esejistický výklad, ale také stylizace vědeckých statí, reportáží, novinových přehledů, dokumentů atd.). Lokální scény a epizody se odehrávají na různých místech zeměkoule, jsou spojovány s novými a novými postavami (jen v první části románu se některé z nich opakují). Vzniká tak komplex podobný „novinové epice“ složený z „živých svědectví“ a informací s různým stupněm zobecnění.“<sup>127</sup>

Nestálost (nejednota) postav, prostředí, vyprávěcí perspektivy, stylu apod. je v románu natolik výrazná, že stojí za podrobnější analýzu – viz kapitolu „Montáž“ níže. Nyní však ještě jednou zdůrazněme, že dalším aspektem výrazně se podílejícím na podobě a charakteru montáže (montážnosti) románu je (vedle dříve popsané snahy po aktuálnosti, časovosti díla, výrazného a mnohvrstevnatého uplatnění humoru a charakteristického umělecky účinného střídání komiky a vážných, eticky založených pasáží) také vědomé přiblížení k publicistice, míšení beletristických a žurnalistických literárních postupů.

Mnoho útvarů publicistického funkčního stylu se ostatně objeví přímo v textu knihy – jsou napodobovány graficky, stylisticky, jazykově – užíváním dobově typických obrátů a frází, tematicky apod. Najdeme zde: reportáže (anonymní i připsané fiktivním postavám, které se tak na krátkou chvíli stávají vypravěči románu), krátké zprávy, naučné i informativní články, glosy, interview i inzerát. Toto stylové bohatství jasně svědčí o autorově významné publicistické zkušenosti a vášni pro svět novin. Svět, který se v případě Války s Mloky výrazně podílí na formování fikčního světa románového.

### 3.6 Filmová inspirace

Přehledka literárních žánrů v rámci jednoho románu pokračuje exkurzí k filmu. Filmová inspirace není samozřejmě v 20. a 30. letech příliš raritní – z autorů rozebíraných v této práci se k filmovému umění hlásil Jan Weiss (např. v povídce Rádio – růže – ruka je film tematizován – povídka vypráví jednak příběh herečky provádějící absurdní konkurz na roli milovníka, který bude pro ni a pro film ochoten obětovat vlastní ruku, jednak rozvíjí naivní a sentimentální děj onoho chystaného filmu; navíc je film v povídce hodnocen –

---

<sup>127</sup> Nikolskij, Sergej: *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*. Praha, ČS 1978, s. 190.

jde vlastně o psychosociální sondu, pohled na společenský dopad filmové kultury; a film je zde i technicky napodobován – tempem, úsporností vyprávění apod.). Výjimečně silnou fascinaci filmem doby novým, moderním uměním prodělala avantgarda 20. let – autoři jako Jiří Mahen, Vítězslav Nezval, Karel Teige, Jaroslav Seifert a mnoho dalších vítali nástup filmu jak teoreticky a programově (v prohlášeních, sbornících), tak prakticky – ve své zejména poetické tvorbě přejímali filmové techniky i náměty a tvořili i vlastní „filmová libreta“ (scénáře).<sup>128</sup>

Vztah Karla Čapka k nové filmové kultuře byl opatrnější. Jako k dalšímu médiu své tvorby k filmu nepřilnul. Byl si dobře vědom nevalné obsahové kvality rané filmové (americké) produkce, ale zároveň vnímal film jako umění vpravdě lidové s nemalým cílem pobavit a vzrušit diváka, a jako takový mu byl sympatický. „*Více zábavy! Zahrňte diváka; vysypejte na něj roh hojnosti! Vezměte herce, kteří každým pohybem mu objeví kus plného a bohatého lidského zjevu; vezměte ty nejlepší jezdce, aby uháněli na nesesdlaných koních; lezce šplhající po skalách... Najděte kusy přírody, města, předměstí a interiéry, které by vyjadřovaly pitoresknost a sílu světa. Najděte ve své obraznosti pravou epičnost, při níž by se tajil dech; pravou romantiku, pravou sentimentálnost, pravou dobrodružnost...*“<sup>129</sup>

A přesně v duchu nastíněného rozporuplného vztahu Karla Čapka k filmu se nese tematizace hollywoodské filmové kultury v 6. a 7. kapitole Války s Mloky. Na jedné straně autor vypráví dobrodružný příběh plný typicky filmových motivů, výrazná je dialogičnost a dynamika děje, důraz se klade na vizuální kvality vyprávěného, objevují se jisté ikonické obrazy, vypravěčova „kamera“ snímá celek, polocelek a detail.

„Černé stíny se kolébají a krouží kolem bílé Li. ... „Abe, Abe, ono to na mne sáhlo!“ V tu chvíli se rozzálo oslňující světlo, Abe honem točí klikou, Fred a kapitán běží s revolvery k Li, která sedí na bobku a zájímá se hrůzou. Zároveň je v prudkém světle vidět desítky a sta těch dlouhých, tmavých stínů, jak úprkem klouzají do moře. Zároveň dva plavci vrhají síť na jeden prchající stín. Zároveň Greta omdlévá, padající jako pytel. Zároveň třesly dva nebo tři výstřely, v moři to rozvířeně šplouná, dva plavci se sítí leží na něčem, co se pod nimi svíjí a zmítá, a světlo v rukou slečny Judy zhaslo.“<sup>130</sup>

Čapek se zřetelně snaží přiblížit literární text specifikům filmového obrazu a podání. Můžeme spatřovat znaky toho typu montování scén (obrazů) v textu, o kterém psal Ejzenštejn.<sup>131</sup> Lze tedy mluvit o filmovém typu montáže; užití je to však pouze okrajové – není ani výrazné, ani příliš propracované. Autor se spíše jen držel návodu, jež si sám napsal v eseji „Jak se dělá film“: „*Lidé na filmovém plátně si nesmějí jen tak něco myslet; mohou to říct nahlas, ale jen s podmínkou, že toho nebude moc; mohou někudy kráčet nebo si dokonce kradmo setřít slzy; ba mohou i dopis napsat, ovšem jen v rekordní rychlosti, škrtý škrt, a už to musí být. Pro film existuje jen to, co je vidět nebo slyšet.* ...“<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Hradská, Viktoria: *Česká avantgarda a film*. Praha, ČS filmový ústav 1976.

<sup>129</sup> Čapek, Karel: *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 259. Viz též: Hradská, V.: *Česká avantgarda a film*, s. 16.

<sup>130</sup> Čapek, Karel: *Válka s Mloky*, s. 71.

<sup>131</sup> Mám na mysli takovou montáž výpovědí, která navozuje speciální efekt – zdání simultaneity, nebo vytvoření emocionálně účinného kontrastu apod. Viz teoretickou část této práce.

<sup>132</sup> Čapek, Karel: *Jak se co dělá*. Praha, Fr. Borový 1941, s. 72.

Na druhé straně do filmově-dobrodružného vyprávění neustále proniká humorný podtón satirizujícího vypravěče, který zlehčuje každou dramatickou situaci ironickým komentářem, hyperbolizuje šablonovitost filmových námětů, charakter každé z postav vykresluje humorným, silně znevažujícím způsobem, mění zkrátka dobrodružný filmový příběh v parodii.

Satiričnost textu je v této části knihy skutečně vysoká. Zvyšuje ji mj. použití specifické narační techniky, kdy se v kapitole vyskytuje více vypravěčů najednou – autorský vypravěč, který obrací naruby vyprávěné, satirizuje a paroduje zobrazované postavy a prostředí, poukazuje na jazykovou příznačnost dialogů apod., zde nechybí. Většinou je však skryt v pozadí za v ich-formě vyprávějího „reflektora“, jednu z postav této pasáže (Mr. Abé). Některé události jsou čtenáři zprostředkovány tak, jak je vidí tento reflektor, používá se nevlastní přímé, polopřímé řeči a vnitřního dialogu (duševní řeči postavy).<sup>133</sup> Hned vzápětí bývá ovšem obsah reflektorových úvah parodován průběhem dalších událostí, jež jsou čtenáři představeny pomocí (zdánlivě) objektivního vyprávění (autorský „mlčící“, neviditelný vypravěč jako by dodával, jak to bylo doopravdy). „Zvláštnost kapitoly *Jachta na laguně* spočívá v tom, že zde komický efekt vzniká do značné míry klasickými prostředky psychologické analýzy.“<sup>134</sup>

Rozpor mezi vypravěči (tedy svého druhu dialog mezi nimi) má obvykle demaskující funkci, často dává vzniknout paradoxu, relativizujícímu určité pravdy a etické postoje. Čapek byl mistrem paradoxů, mistrem v odhalování falešných ideálů, mistrem v demaskování. Celá Válka s Mloky, v níž je demaskováno vše od nacistických idejí po fráze americké filmové kultury 20. a 30. let, je toho důkazem. Autorova snaha dosáhnout maximálního demaskujícího účinku a jeho umění paradoxu jsou dalšími faktory ovlivňujícímu užití a charakter montáže.

### 3.7 Útvary odborného funkčního stylu (historický spis, kronika)

Sledujeme-li ve Válce s Mloky stylové změny, nelze si nevšimnout, jak mnoho Čapek využívá neuměleckých žánrových forem (stylů). Již jsme poukázali na přítomnost publicistických útvarů a vůbec světa žurnalistiky, jenž zanechal v díle otisk také tematický, ale nezmínili jsme se zatím o odborném funkčním jazyce a stylu.<sup>135</sup> Od konce první knihy románu a v celé 2. knize zcela převládají. Text 8. kapitoly z větší části tvoří typograficky

---

<sup>133</sup> Vnitřní monology postavy vyčleňuje Čapek jejich uzavřením do závorek. Vzniká tak jakýsi „závorkový děj“ paralelní k vypravěčské linii vyprávění. K tomu a k několika dalším specifickým funkcím, které ve Válce s Mloky hraje grafika (závorky, řezy písma apod.) viz – jinak celkem nezajímavý – sborníkový příspěvek: Zachová, Alena: *Montáž jako prostředek primární komunikace ve Válce s Mloky*. In: Karel Čapek. *Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození*. Hradec Králové 10.-11. ledna 1990. Hradec Králové, Státní vědecká knihovna 1990, s. 190.

<sup>134</sup> Nikolskij, Sergej: *Fantastika a satira*, s. 193.

<sup>135</sup> Co se použití termínů týče, přidržuji se současné školní (příručkové) klasifikace funkčních stylů, která vychází zejména z práce Aloise Jedličky a jiných. (Jedlička, Alois: *Základy české stylistiky*. Praha 1970.) Na počátku československých funkčně stylových klasifikací přitom stojí dílo Bohuslava Havráneka (Havránek, B.: *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura*. In: *Spisovná čeština a jazyková kultura* (sb.), Praha 1932.), nenavazovalo se ale ani tak na jeho rozlišení funkčních stylů, ale spíše na jeho klasifikaci stylům odpovídajících funkčních jazyků.

odlišená časopisecká přírodovědecká zpráva, následující kapitola obsahuje část vědeckého dotazníku a resumé protokolu. Ještě v první knize se objeví zápis z jednání (protokol), tj. zástupce administrativního funkčního stylu v Čapkově přehlídce stylového bohatství jazyka. Dodatkem k první knize je pojednání O pohlavním životě mloků, v němž autor románu popularizuje fiktivní vědecké studie (!).

Nejdelší kapitola knihy (2. kap. 2. knihy<sup>136</sup>) nese podtitul „Dějiny mloků“ a jako taková je také koncipovaná. Formálně jde o historiografické pojednání, syntézu (jakousi kroniku) k jednomu široce definovanému historickému problému a období – „mločímu věku“. Obsahuje poznámkový aparát a přepis citovaných a klíčových dokumentů, zabývá se dějinami politickými, kulturními, sociálními i hospodářskými, všímá si rovněž otázek náboženských, jazykovědných a přírodovědných. Celý fantastický motiv mloka je tak položen na zdánlivě pevné základy ryzí vědy. *Lidstvo a mloci vystupují jako dva světy, které se dotýkají, a předmětem pozornosti se stávají odosobněné, živelné procesy.*<sup>137</sup> Čtenář románu je svědkem odklonu od dynamického vyprávění situací a událostí ke sledování neosobních mechanismů, sil a procesů v současnosti i historii společnosti, lidstva. Dějovou bohatost (epičnost) úvodu střídá vědecky velkorysý – analyzující a následně syntetizující – pohled. Text vykazuje všechny rysy odborného funkčního stylu – snaží se poskytovat hlubší teoretické poučení, být věcně správný a objektivní, úplný, přesný, přehledný a jednoznačný; informace jsou podávány „bez hněvu a zaujetí“.

Proč však Čapek najednou tolik spoléhá na formu odborného funkčního stylu? Odborná pojednání mají velkou autoritu – ve společnosti rozšířený názor říká, že tvrdí-li něco věda, musí to být pravda. Má tedy historiografická metoda učinit fikční svět díla více důvěryhodným a autentickým? Chce Čapek takto dostat hlavnímu požadavku sci-fi literatury – tedy aby vědeckofantastická hypotéza (zde existence inteligentních mloků) byla uvěřitelná?<sup>138</sup>

Bylo by tomu tak, kdyby nebylo několika maličkostí. Tou nejdůležitější je, že vypravěč – onen neviditelný historik, autor pojednání – není totožný s autorským vypravěčem knihy. Tento je poněkud naivní, nedovtipný, předkládá čtenáři k věření fakta, která mají velký satirický a ironický potenciál, aniž by je jako takové hodnotil, výběr pramenného materiálu („přetištěných“ dokumentů) je pozoruhodně různorodý a pestrý, natolik hýří barvami, že každou chvíli vyvolává mnoho humorných asociací, jichž jakoby si komentující historik nebyl vědom atd. Historik mločích dějin je ve skutečnosti karikaturou historika a celá kapitola parodií na odborné texty.

Satirická rovina knihy zde má vrchol, nejen forma je parodovaná. Rovněž obsah – tedy dějiny mloků – jsou parodií na různé epizody lidských dějin, zejména těch otázek, které byly aktuální v spisovatelově současnosti (30. léta 20. stol.). Sergej Nikolskij hodnotí tuto část knihy jako grotesku, natolik určujícím prvkem pro kompoziční stavbu zde je humor, zejména všudypřítomná ironie a sarkasmus. *Obecně lze říci, že je namířena proti nelid-*

---

<sup>136</sup> Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. (Spisy Karla Čapka IX), Praha, ČS 1981, s. 122 – 174.

<sup>137</sup> Věta citována z: Nikolskij, Sergej: *Fantastika a satira*, s. 225.

<sup>138</sup> K tomu, co je to sci-fi literatura a jak je ji možné definovat, viz úvodní kapitolu knihy: Neff, Ondřej: *Něco je jinak*. (Komentáře k české literární fantastice.) Praha, Albatros 1981, s. 7-11.

ským vztahům světa lidí.<sup>139</sup> To nelidské v člověku přitom symbolizují mloci. Etický soud (poučení z kapitoly) ponechává Čapek na čtenáři, vypravěč – historik poslouží v tomto směru jen jako velmi křivé zrcadlo. Čtenářské asociace musí být často zcela protikladné k jeho vývodům. Nad kapitolou se tak vznáší opar všudypřítomné satiry, ironie a paradoxu.

Grotesknost pasáže si vynutila užití širokospektré montáže témat, stylů, grafických prostředků, cizorodých textů, a dokonce i jazyků. Z naší pracovní klasifikace montážních typů (viz závěr teoretické kapitoly této diplomové práce) se výrazně uplatnila montáž stylová, tematická a jazyková (hlavně v titulcích, názvech apod. se objevuje němčina, angličtina, francouzština, španělština, japonština<sup>140</sup>, dva fiktivní dokumenty jsou psané „neznámým jazykem“ (jde o Čapkův jazykový vtíp)). Ve specifické podobě je přítomna i montáž citátová. – Ve Válce s Mloky často figurují citace převzaté z vědeckých děl. Tato díla jsou povětšinou fiktivní, jindy jsou však názvy nebo citace reálné a ještě jindy mohou karikovat existující předlohu, dílo (!).<sup>141</sup> Skutečná vědecká fakta, pravděpodobné hypotézy a úplné výmysly (satirické šlehy) klade Čapek do jedné řady, nijak je nerozlišuje<sup>142</sup>; tím dochází k promyšlenému stírání hranice mezi nimi a prohlubování jak montážního charakteru textu, tak satirické atmosféry 2. části knihy.

Řekli jsme, že platí vztah: groteska, satira, parodie → (implikuje) → montážnost textu. Platí však i jeho obrácená hodnota – tj. příznakové užití montáže působí na (zvyšuje) satiričnost, grotesknost pasáže ( montáž → grotesknost, parodičnost ). Na místě je proto použít znak pro logickou ekvivalenci ( ↔ ), v žádném případě se tím však netvrdí, že obě proměnné (montáž, groteska) jedno jsou. Šlo jen o naznačení obousměrnosti a vzájemné provázanosti vztahu. Podobný vztah lze vidět i v případě všech v práci dříve popsaných faktorů ovlivňujících charakter montáže. Platí tedy také tyto vztahy: aktuálnost, časovost díla ↔ montáž; míšení publicistiky a beletrie ↔ montáž apod.

### 3.8 Závěr románu

Poslední kniha románu se svou vnější formou podobá 2. knize 2. knihy, dějinám psaným v odborně syntetickém duchu a za použití pramenných dokumentů. Zásadním rozdílem je ovšem fakt, že již nevypráví karikatura historika, nýbrž sám autor. Autorský vypravěč je pak nejlepší zárukou toho, aby zcela zmizel atribut parodie. Zároveň se postupně (pomalu, ale jistě) vytrácí humorný nádech, satira je méně a méně laskavá a tón vyprá-

<sup>139</sup> Nikolskij, Sergej: *Fantastika a satira*, s. 230 (kapitola „Groteska“).

<sup>140</sup> Japonský dokument je ale pravděpodobně také jen jazykově-grafickým vtípem – je totiž napsán hieratickým (obrázkovým) písmem. Domnívám se, že jako text nedává smysl (znaky písma jsou zčásti neexistující, zčásti v nesmyslných kombinacích), avšak přiznávám, že jsem si to u žádného japanologa neověřil. (Čapek, Karel: *Válka s Mloky*, s. 174.)

<sup>141</sup> Cituje se například existující dílo Homo diluvii testis Johanna Scheuchzera (1726), informace jsou následně rozvíjeny z dalších – nyní již fiktivních (nebo polofiktivních) – pramenů. (Čapek, Karel: *Válka s Mloky*, s. 79n.) Příkladem karikatury obecněji známého vzoru budiž fiktivní reportáž „zuřivého reportéra“ E. E. Kische (*Válka s Mloky*, s. 131n.), nebo komunistické „provolační“ (Soudruzi mloci! Čapek, Karel: *Válka s Mloky*, s. 161-2).

<sup>142</sup> K tomu viz též: Nikolskij, Sergej: *Fantastika a satira*, s. 207.

vení stále těžší a naléhavější. *Závěrečná část románu je politickým pamfletem a zároveň tragicko-ironickou groteskou s filozofickým zaměřením.*<sup>143</sup>

Čapek za pomoci svého symbolu mloka čtenáři předkládá chmurný obraz mezinárodně-politické situace ve světě (Evropě) 30. let 20. století. Je velice kritický a konkrétní. Všímá si (tzn. pranýřuje, odmítá a odsuzuje) rasovou teorii a německý nacismus, agresivní mocenskou politiku zejména fašistických států (Německo, Itálie), ale i politiku ústupků, případně izolace jiných tradičních mocností (Anglie, Francie). Bohatě využívá umění národní typizace, jež našlo své uplatnění již v jeho cestopisné literatuře.<sup>144</sup> Dokáže trefně a humorně vystihnout „národní charakter“, různost národních povah, vždy ale při vědomí osobitosti jedince. Deformované nacionalistické představy o národně-rasových hodnotách a kvalitách jsou mu naprosto cizí. Z románu zaznívá zděšení nad německou romanticko-nacionalistickou výchovou, hitlerovským „novým“ modelem kultury a vzdělání.

Terčem kritiky není ale pouze politika a národnostní stereotypy, nýbrž též odlidštěnost, sterilnost, anebo v horším případě služebnost světa vědy (jeho podřízenost politické objednávce). V kapitole „Der Nordmolch“<sup>145</sup> se Čapek otevřeně vysmívá německým vědeckým teoriím o nadřazenosti árijské rasy (Nordmolch je paralelou nacistického árijského nadčlověka). Odlidštěnost a absurdnost filozofických konceptů pak ukazuje kapitola „Wolf Meynert píše své dílo“, v níž Čapek představil „královeckého filozofa“ píšícího s velkým osobním zadostiučiněním (a nadto i vědeckým a společenským úspěchem) dílo o neodvratné zkáze světa. V odborné literatuře<sup>146</sup> se lze dočíst, že jako ideový předobraz zřejmě posloužila rozsáhlá publikace „Zkáza Evropy“ Oswalda Spenglera (1922). Nejde však v žádném případě o literární parodii na tuto předlohu (vždyť ani v Čapkově době nebyl Spengler znám všeobecně), šlo spíše o zesměšnění (pamfletizaci) všech těch teorií, kterým jde pouze o gesto, které nesympatizují s člověkem a často jsou živeny jakousi zvláštní antipatií k společnosti. Na místo Wolfa Meynerta je pak možné dosadit více jmen, třeba i F. Nietzscheho, resp. to z Nietzscheho, čeho se poté chopili nacističtí ideologové.

Čapek, reprezentovaný v románu autorským vypravěčem, byl, jak již řečeno, v 3. knize upřímný a konkrétní. Ostří jeho satirického (a pamfletického) meče sice nešetřilo nikoho, přesto není těžké vystopovat, komu spisovatel Karel Čapek v 30. letech 20. století strnil a před čím naopak varoval s vehemencí celé své osobnosti a s obratností všeho svého umění. Úkolem této práce není rekonstruovat myšlenková a názorová východiska Karla Čapka, konstatujeme proto jen, že ve Válce s Mloky autor sympatizuje s Anglií a její úlohou v mezinárodní politice (věřil v mravní zodpovědnost špiček této tradiční světové mocnosti se staletími prověřenou ústavností a ideálem gentlemana). Naproti tomu německá nacionalistická agresivní politika je podrobována tvrdé a neustálé kritice. Symbolická hlava nepřátel lidské civilizace, „Chief Salamander“, je dokonce nepřímou, ale průhledně ztotožněna s tehdejší říšským kancléřem Adolfem Hitlerem.<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Nikolskij, Sergej: *Fantastika a satira*, s. 247.

<sup>144</sup> viz např. Čapek, Karel: *Italské listy; Anglické listy; Výlet do Španěl; Obrázky z Holandska*. Praha, ČS 1958.

<sup>145</sup> Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1981, s. 196-200.

<sup>146</sup> Viz např.: Nikolskij, *Fantastika a satira*, s. 261.

<sup>147</sup> („...Poslyš, je on opravdu Mlok?“)

Čapkovy dílo obvykle končí nějakým typem reflexe toho, co bylo řečeno. Někdy jsou tou reflexí autorské filozofické úvahy – jako v posledních kapitolách *Obyčejného života* nebo v *Krakatitu*, jindy paradoxní pointa (v povídkách), ještě jindy kontrastní scéna využívající principu míšení vysokého a nízkého. Tak je zakončena *Továrna na absolutno*, ve které katastrofický utopický děj nahradí obraz lidového veselí a bratření nad plným talířem. Ve *Válce s Mloky* najdeme (alespoň v náznaku) všechny vyjmenované typy „čapkovských“ závěrů.

V předposlední kapitole autor náhle přeladí na lidovou notu – od konference národů a soumraku lidských dějin se stříhem přenášíme do Prahy za dědečkem Povondrou (kdysi vrátným u podnikatele Bondyho) a za jeho malichernými starostmi. Následně přichází nádherný pointový paradox, v němž dochází čtenář k poznání, že malé a velké se stýká a nerozdělitelně snoubí, že každé (i to nejprizemnější) hnutí mysli může koneckonců tvořit dějiny:

*„... Víš, já jsem neměl toho kapitána ohlásit. Něco mně pořád říkalo, nedělej to, – ale pak jsem si myslel, třeba mně ten kapitán dá diškereci – A vidíš, nedal. Člověk tak zbytečně zničí celý svět –“ Starý pán polykal něco jako slzy. „Já vím, já vím dobře, že je s námi konec. Já vím, že jsem to udělal já –“*

*„Dědečku, nechcete čaj?“ ptala se soucitně mladá paní Povondrová.*

*„Já bych jenom chtěl,“ vydechl starý pán, „já bych jenom chtěl, aby mně to ty děti odpustily.“<sup>148</sup>*

A pak už „autor mluví sám se sebou“.<sup>149</sup> V dialogu pisatele a jeho (autorova) vnitřního hlasu dochází k odstranění románové umělecké iluze, spisovatel se přiznává k použité metodě sledování evropských dějin pomocí mločí paralely a začíná domýšlet možná vyústění popsaných událostí. Omlouvá se sám sobě a čtenáři, že budoucnost nevidí optimisticky.

Odkouzlení světa, otevřeně zobrazená antiiluzivnost ale nepůsobí násilně. Je to způsobeno tím, že v každém montážními způsoby vybudovaném románu je antiiluzivnost implicitně přítomna. Platí obousměrný vztah: antiiluzivnost ↔ montážnost textu. Vstup autora „na scénu“ je zde vlastně logickým vyústěním tendence zvyšování adresnosti, konkrétnosti, angažovanosti, jež narůstala v průběhu celé třetí knihy románu, jak bylo ukázáno výše. Téma se v poslední kapitole nemění, za v knize vykreslený satirický obraz evropské společnosti 30. let (a hrozeb, jež si v sobě nese) se jen klade několik závěrečných sarkastických vykřičníků.<sup>150</sup>

---

(... Ne. Chief Salamander je člověk. Jmenuje se vlastně Andreas Schultze a byl za světové války někde šikovatelem.): Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1981, s. 245. (Adolf Hitler byl během 1. světové války, jak známo, skutečně nižším důstojníkem německé armády.)

<sup>148</sup> Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1981, s. 240.

<sup>149</sup> „Autor mluví sám se sebou“ je název poslední kapitoly knihy. Čapek, Karel: *Válka s Mloky*, s. 241-247.

<sup>150</sup> „Sarkastický vykřičník“ jsem si vypůjčil od Nikolského: Nikolskij, S.: *Fantastika a satira*, s. 290.

### 3.9 Analýza montáže

V předchozích kapitolách jsme sledovali román *Válka s Mloky* na půdorysu měnících se žánrů, na půdoryse žánrových a stylistických změn komentovaných zhruba v tom pořadí, v jakém se nacházejí v knize. Nabízely se samozřejmě i jiné principy strukturace textu, založené na sledování jiných druhů (příznaků) montáže. V tabulce přílohy se smontovanost analyzovaných děl ukazuje na proměnách sedmi základních kategorií, jimiž pro nás jsou: 1. vypravěč, perspektiva vyprávění, 2. soubor jednajících postav, 3. prostředí (místa děje, časoprostorová orientace), 4. způsob vedení děje a obecně míra dějovosti příslušné pasáže (kapitoly), 5. literární žánr (k němuž příslušná pasáž různě silně odkazuje, nebo jejž připomíná), 6. grafická montáž (přítomnost či nepřítomnost graficky odlišených a ohraničených částí), 7. humor (jeho „druh“ a charakter, intenzita). Zkusme se na závěr krátce podívat na román z perspektivy proměn výše vytčených kategorií.

#### 3.9.1 Vypravěč

Při klasifikaci vypravěče se v hrubých obrysech držím Stanzelovy teorie typických vyprávěcích situací.<sup>151</sup> V ní se rozlišují 3 základní typy vyprávěcích situací, resp. typických vypravěčů – je to jednak 1/ vyprávěcí situace 1. osoby: oblasti, v kterých se postavy na jedné straně a vypravěč na druhé straně vyskytují, jsou zcela identické. Stanzel mluví o „*identičnosti existenciálních oblastí*“ – vypravěč se fyzicky nachází ve fiktivním světě románu (postav), má svoje „Já s tělem“ a tato tělesnost ho existenciálně determinuje. „Všechno, co je vyprávěno v ich-formě, je nějak existenciálně relevantní pro vypravěče.“<sup>152</sup> Perspektiva vyprávění je vnitřní. Hledisko, odkud se fiktivní svět „snímá“, se nachází v hlavní postavě, či centru dění.

2/ vyprávěcí situace personální: dominantním znakem je použití reflektora (zdánlivě bezprostředního ukazování), zprostředkovanost vyprávění je zde zakrytá. Oproti vyprávění („referující vyprávění“) tu máme ukazování (scénické zobrazování). „*Reflektor odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, (...) neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci.*“<sup>153</sup> Používá se vnitřní perspektiva (reflektor těžko může být „nad věcí“) a vyprávění v *er*-formě.

3/ autorská vyprávěcí situace: nejpodstatnější pro ni je, že vypravěč se nachází vně světa postav. Dominantním prvkem je náhled z vnější perspektivy. Stanovisko, z kterého se vypráví (zobrazuje fiktivní svět a dění), spočívá mimo hlavní postavu a vůbec mimo svět postav, protože v autorské vyprávěcí situaci nejsou navíc existenciální oblasti vypravěče a postav identické. Co se týče modu, zprostředkování vyprávění je zde realizováno postavou vypravěče, který se neúčastní děje, není hlavní postavou, ale spíše pozorovatelem či kronikářem. Z principu vnější perspektivy musí být autorský vypravěč vševědoucí.

Všechny 3 typy jsou ale typy ideálními a sám Stanzel přiznává, že některé narační jevy nelze do této typologie zařadit jednoznačně. Tak například – na přechodu mezi typem autorským a personálním se nachází převážně dialogické, scénické zobrazování, z které-

<sup>151</sup> Stanzel, Franz Karl: *Teorie vyprávění*. Praha, Odeon 1988, s. 75 (a vůbec celá kniha).

<sup>152</sup> *Tamtéž*, s. 123.

<sup>153</sup> *Tamtéž*, s. 186.



ho zmizel vypravěč (tj. scénické ukazování s iluzí bezprostřednosti). Na přechodu mezi oběma typy je dále používání polopřímé řeči, která v podstatě mluví za autorského vypravěče i literární postavu, podobně jako situace, kdy charakter či jazyk postavy „prosákne“ a zabarví jazyk vypravěče. Používání polopřímé, příp. smíšené řeči je přitom základním kamenem moderní prózy (moderního narativního textu)<sup>154</sup>, a proto není divu, že při popisu děl vystavených na montážním principu s pouze Stanzelovou typologií nevystačíme.

I proto se v analýze vyprávěcí situace, resp. typu vypravěče v dílech, jichž si tato práce všímá – viz přílohu – vyskytuje poměrně různorodá směs literárních termínů i celkem vzato neliterárních pojmenování a přívlastků. Nešlo zde v první řadě o pojmovou jednoznačnost, nýbrž o výstižnost (přesnost) analýzy.

Vypravěč v románu *Válka s Mloky* uvádí děje a dialogy, je autorský, ale po většinu první knihy nevstupuje do příběhu, je neosobní, neupozorňuje na subjektivitu podávané látky. Pouze v závěrech kapitol dochází ve vypravěčském pásmu často k zobecnění, stručnému vypointování, aforizaci dějů, postav nebo myšlenek. Občas se autorský vypravěč v textu mihne jako původce (garant) satiry, parodie.

V „hollywoodských“ kapitolách je vypravěčská perspektiva komplikovanější. Vyprávěcí situace 1. osoby (události jsou prezentovány ze zorného úhlu jedné z postav) se mísí s občasnými vstupy autorského vypravěče (satirika). Hojně se používá polopřímé řeči, vnitřního monologu a dalších stylistických postupů, s jejichž pomocí dokáže Čapek mistrovsky rekonstruovat vznik a vývoj myšlenkových asociací postav (figurek) a kombinovat situační, satirický a jazykový humor.

Ve druhé knize se vypravěč mění na kronikáře. Vnějšími atributy vyprávění odpovídá autorské vyprávěcí situaci (v Stanzelově klasifikaci), až na to, že zde nevypráví autor. Kronikář je reflektorem děje, aniž by se na dění vůbec nějak podílel.

Ve vypravěči se zároveň mění i některé epizodické postavy, jež autor (nebo „kronikář“) nechává „pronášet“ myšlenky, vyjadřovat emoce, vykládat dojmy i zobecňující názory. Tito vypravěči, jimž je vždy na prostoru maximálně jedné celé kapitoly (ale často méně) přenecháno v románu slovo, vystupují jako autoři novinových statí, historických pojednání, reportáží, vědeckých esejů, cestovních poznámek atd. Často jsou anonymní – to když román mluví řečí dokumentu (viz i podkapitulu grafická montáž).

V 1. a 3. kapitole 2. knihy a v předposlední kapitole 3. knihy, rozsahem nevelkých, vystupuje vždy Pan Povondra s rodinou (jde o „povondrovskou“ syžetovou linii románu). Vypravěč se zde uplatňuje hlavně jako uvaďeč dialogů a děje. Je autorský, ale skrytý, v tabulce přílohy tuto situaci označujeme zpravidla jako „mlčící vypravěč“. Neplní tedy funkci satirizační ani jinou.

---

<sup>154</sup> viz Doležal, Lubomír: *Typy narativních promluv*. In: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, ČS 1993.

Ve třetí knize je stále dominantní kronikářský modus narace, ale nyní za ním cele stojí autorský vypravěč. V poslední kapitole se tento dokonce rozdvouje (autor mluví sám se sebou). Vzniká specifická vyprávěcí situace, kdy vypravěč je zároveň vypravěčem (zprostředkujícím děj, resp. popis, informace) i postavami vedoucími dialog (!).

Z přehledu vyplývá, že co se vypravěče/vyprávěcí situace týče, je *Válka s Mloky* románem opravdu montážním, je „naratologickou pastvou“, dílem autora skutečně virtuózní spisovatelské zručnosti.

### 3.9.2 Soubor postav

V románu defiluje velké množství postav, jen málo se jich však zdrží na více než jednu kapitolu. Není jediná, která by procházela bez proměny celým dílem. A těžko jaká je vůbec hodna jména postava – tzn. žádná z postav není psychologicky podrobněji prokreslená, není nadána vlastní vůlí, pochybnostmi, duševním životem, není postavena před nutnost volby atd.

Z větší části jde o humorné figurky, představující typy osobnostní, povahové, národnostní, kulturní, náboženské apod. Mohou to být jen „znaky“ pro určité vlastnosti, jež autor podrobuje satíře. Některé postavy jsou parodií reálně existujících osob (např. hollywoodské filmové herečky), některé jsou alegorické (Chief Salamander – Hitler). Mnoho postav funguje jen jako jméno – jméno autora fiktivního dokumentu, jméno v seznamu autorit svědčících pro to či ono; jmen jsou v románu skutečně stovky. Většina je vymyšlená, ale objevují se i jména skutečná. Tak například v anketě, mají-li mloci duši, uvádí Čapek vedle výpovědi fiktivních postav i několik skutečných osob, jako byli italský dirigent Arturo Toscanini, spisovatel G. B. Shaw a vedle nich také filmový představitel Tarzana, bývalý vynikající plavec a světový rekordman Weissmüller (jehož křestní jméno Johnny ale zaměnil za Tony, lze jen těžko hádat, zda se tak stalo náhodou či omylem), a paroduje jejich výroky.<sup>155</sup>

Jména sama mívají v románu vlastní význam – mohou být jazykovým vtipem, mohou to být i jména „mluvící“. Čapek si s nimi vynalézavě hraje a způsobů jejich přetváření nachází překvapivě mnoho. Vtipně například působí, pojmenuje-li britského lorda admirality jménem slavného korzára – Francis Drake. Někdy sloučí 2 jména do jednoho: slavnostním řečíkem na konferenci v Nice je ve *Válce s Mloky* Paul Mallory (Valéry+Mallarmé), jachta na laguně se jmenuje Gloria Pickford podle dvou slavných hollywoodských hereček té doby (Gloria Swansonová + Mary Pickfordová).<sup>156</sup> Napůl mluvící a napůl vtipné je jméno autora mločího komunistického provolání: Molokov. Dobrodružný hrdina ze začátku knihy má zas jména 2: na holandské obchodní lodi se plaví jako Cpt. Van Toch, zatímco doma v Jevíčku je to krupařův syn Vantoch atd. atp., fantazie Čapkova byla v tomto směru zřejmě nevyčerpatelná.

Z důležitých („hlavních“) postav jmenujme zejména tyto:

<sup>155</sup> Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1981, s. 142. V Doslovu tohoto vydání *Války s Mloky* se postavami zabývá Zdeněk Pešat, s. 267 – 268.

<sup>156</sup> Nikolskij, S.: *Fantastika a satira*, s. 193.

Kapitán Van Toch (/ Pantáta Vantoch) – dobrodružný hrdina s komickými rysy (mluví humorným jazykem, humorně funguje srovnání jeho fyzických dispozic s fyziognomií dalších jednajících postav, často účasten v situační komice). Ovšem těžko ho lze vnímat jen jako ryze parodického hrdinu, na to příliš oplývá charakterem (k mlokům má vztah málem mateřský, je dobrosrdečný, ale i akceschopný poutník z romantického exotického světa). Je to napůl figurka, napůl opravdová postava (při jeho zpodobnění se prý Čapek inspiroval polárníkem Eskymo Welzlem<sup>157</sup>).

Bondy – karikatura velkopodnikatele, který je natolik mocný, že si nemusí jméno na vizitce zdobit tituly, stačí Bondy a každý ví (...). Tato šablonovitá postava, zažitý komický typ však ve 3. a 4. kapitole funguje i jako konverzační partner (spoluhráč) kapitána Van Tocha, v dialogu chytrý a vtipný, navíc s citem pro sentiment a romantiku, málem básnická duše.

Pan Povondra (s rodinou) – V první knize postava komická, vrátný a starostlivý otec se postupně mění v Čapkovského „obyčejného člověka“, který není až tak malý a bezvýznamný, jak se prve zdálo. Čapek využívá paradoxu, že ačkoliv nevzdělaný, obyčejný člověk nahlíží světové události optikou svého omezeného rozhledu, určovaného ponejvíce společenskými předsudky, jimiž trpí, nakonec on jediný pravdivě zrcadlí míru změny (pokřivení) světa. To proto, že ačkoliv tento obyčejný člověk není schopen smysluplného zevšeobecnění, jež by nebylo zároveň humorem a satirou, tak svět sám lze konec konců zevšeobecnit na tohoto obyčejného člověka.<sup>158</sup>

Mr Abe Loeb – jediná postava, jež zároveň vstupuje do vypravěčského pásma a jež je nadána alespoň zárodky psychického života. Ve vnitřních monolozích reflektuje dění a ve vyprávění se vlastně střídá s autorským vypravěčem. Osciluje mezi pozicí vypravěče (prezentujícího téma v ich-formě) a úlohou figurky – jednoho obzvlášť ubohého člena skupinky mladých lidí z „jachty na laguně“, která autorovi posloužila jednak k pamfletu na sladký život americké smetánky, jednak k výsměchu určitému sentimentálnímu typu americké filmové produkce.

X – Autor protimločího pamfletu (anonym), který chce v hodině dvanácté varovat lidstvo, aby přestalo využívat mloky, než si tito podmaní svět. X je jen jméno, pamflet jako takový čtenáři zprostředkuje (převypráví) autorský vypravěč. Přestože účinek jeho plamenné výzvy je přesně takový, jaký čtenář realista očekává – tj. žádný –, autorský vypravěč se ke jménu X a jeho pamfletu vrací v poslední kapitole a říká: *Dělal jsem, co jsem mohl; varoval jsem lidi včas; ten X, to jsem byl částečně já. (...)* <sup>159</sup> Postava pravého proroka (X) mezi samými figurkami a karikaturami působí velice kontrastně (až neuvěřitelně) a rovněž celá kapitola „X varuje“ se z (satirického) celku knihy poněkud vyděluje.

---

<sup>157</sup> Říká to Z. Pešat v doslovu k: Čapek, Karel: *Válka s Mloky*, s. 267.

<sup>158</sup> S. Nikolskij nahlíží postavu pana Povondry do značné míry odlišně, nelze však říci, že nemá (rovněž) pravdu. Vidí ho jako falešného hlavního hrdinu. Píše: „v určitém smyslu se jeví jako komická parodie postavy hlavní: Povondrova domněnka o zvláštní úloze, kterou hraje při všech událostech, neodpovídá skutečnosti a nabývá komického nádechu, stejně jako jeho výklad událostí“. (Nikolskij, S.: *Fantastika a satira*, s. 189-190.) Přesto si myslím, že Nikolskij zde plně neprocítíl výše zmíněný paradox o váze obyčejného lidství.

<sup>159</sup> Čapek, Karel: *Válka s Mloky*, s. 241.

Závěrem konstatujeme, že soubor postav – jeho šíře, barevnost, skladba, utilitárnost užití – plně koresponduje s montážním charakterem stavby románu. Představit si „klasický“ (např. realistický) román se souborem postav z Války s Mloky není ani dost dobře možné.

### 3.9.3 Prostředí (neboli časoprostorová orientace díla a jeho segmentů)

Sledujeme-li v analyzovaných dílech kategorii nazvanou „prostředí“, jde nám především o postižení toho, zda je (časo)prostorová orientace v díle relativně stálá, nebo proměnlivá; zda autor díla kladl důraz na barevnost, fantazijnost a bohatost zobrazovaných míst (do nichž zasadil děj); zda lze uvažovat o poslušnosti klasickým (a klasicistním) dramatickým jednotám místa, času a děje, anebo zda je román vystavěn na zcela protikladném – montážním – základě.

Je-li pro otázku prostředí v Čapkově románu něco typické, pak jeho ustavičná (a důsledná) změna. Děje se odehrávají po celé Zeměkouli (nejen na zemi, ale i ve vodě a pod vodou). Dochází k rychlým změnám míst (střihům), většinou se však – podobně jako v případě souboru postav (a témat / parodovaných oblastí) – sleduje půdorys architektonického členění románu – tedy platívá: co kapitola, to nové prostředí, během kapitoly se místo děje obvykle už nemění.

V první knize románu je prostředí buď romanticky exotické, nebo je jím čecháckové maloměsto. Střídání je kontrastní. V druhé knize dominuje historický výklad a ten se týká mnoha oblastí – zejména evropských; nelze ale říci, že by byla místa příliš reflektovaná. Většinou jde spíše jen o jméno (se kterým si Čapek rád hraje – viz výše). Ve třetí knize se některé kapitoly odehrávají v exotičtějších prostředích, nebo je „jevištěm“ zobrazovaných událostí celý svět. Několik kapitol nemá prostředí vůbec – odehrávají se jen na literární půdě, v abstraktní rovině (jedná se např. o popisy obsahu určitých knih a jejich receptce).

Kontrastní a rychlé změny prostředí jsou bezesporu znakem montážního charakteru díla. I když nelze říci, že by byla Válka s Mloky založena na (filmově) střihové práci s prostorem a časem (snaha po co nejvěrnější a nejúčinnější literární vizualizaci prostředí není v díle příliš výrazná), i zde k těmto změnám dochází. Proto můžeme uzavřít konstatováním, že rovněž rys časoprostorové montáže je v díle zastoupen.

### 3.9.4 Dějovost, způsob vedení děje

Pomocí sledování proměn v této kategorii, proměn prezentace děje, a dále dynamičnosti nebo statickosti vyprávění se postihuje technika narače. V tom je kategorie dějovosti blízká kategorii vypravěče – obě se týkají způsobů vyprávění a jsou na sobě do značné míry závislé – obě dohromady odpovídají na otázku, zda je dílo montážní, tj. uplatňuje-li se zároveň vícero naračnických postupů. Případné střídání dějových (dynamických) a nedějových (statických) pasáží je toho vždy důležitým příznakem.

Válka s Mloky má i z hlediska dějovosti ryze montážní charakter. Zejména v úvodních kapitolách je děj veden prostřednictvím dialogů jednajících postav (přibližuje se divadlu), jejichž vedlejším produktem je vtip, potažmo celkově humorné ladění textu (uplatňuje se

pro Čapka typická, vlastně „čapkovská“ hovorovost). Děj je napůl dobrodružný, napůl humorný, komika nakonec převažuje.

Nadto platí, že i když je většina kapitol první knihy Čapkova románu „dějová“, nejde o děj jednoho příběhu! Takřka každá kapitola přináší nový výjev, nový děj (s novými postavami a v proměnlivých kulisách prostředí), anebo alespoň jeho novou variaci. Kompozičně se dílo skládá z jednotlivých ostře ohraničených, osamostatňujících se výjevů, které ho z hlediska čiré dějovosti rozkládají na volné revuální pásma, v němž se předvádí moderní labyrint světa.<sup>160</sup> Vyprávění není ani plynulé, ani spojitě; i tam, kde je jedna dějová linie rozvedena na prostoru více kapitol (a to je případ úvodního příběhu kapitána Van Tocha, objevu mloků a podnikatelských záměrů s nimi), dochází k ostrým přechodům (zvratům) ve vedení děje. Ten je pak velice mezerovitý a často skrytý – je jako ponorná řeka tekoucí pod povrchem nedějových nebo jiným příběhem naplněných kapitol, řeka, která se nečekaně vynořuje a pak zase mizí.<sup>161</sup>

Čtenář nemůže v žádném případě dopředu předjímat obsah příští kapitoly, při četbě musí být zákonitě stále překvapován autorovou invencí a hravostí, s jakou střídá styly, žánry, témata, zkrátka obsah i formu jednotlivých částí románu. Obzvláště výrazné je vybočení například v 6. a 7. kapitole (Jachta na laguně), ve které autor začíná zcela nový příběh americké smetánky, který je vyprávěn jinými naračnými postupy, obsahuje poněkud odlišný styl humoru a s dosavadním dějem nemá prakticky nic společného. A přece je integrální součástí díla. Jednotlivý prvek se totiž i zde nakonec našel – jsou jím mloci a spolu s nimi i společný cíl (funkce) každé řádky Čapkovy „utopie“: cíl nastavit ironické zrcadlo člověku a společnosti 30. let.

Na konci 1. knihy se děj vytrácí úplně, rovněž tak v 2. knize románu není (na mnoha místech) přítomen. Text má popisný, informativní, stylizovaně vědecký charakter. Vypravěč představuje různé dokumenty, zejména jejichž prostřednictvím je čtenář obeznámován s pokračováním příběhu o mlocích. Dění tak není zobrazováno přímo, čtenář musí spojovat jednotlivé střípky informací, hledat je, číst (rozšifrovávat) a skládat k sobě, jako když se snaží najít pravdu o světě doma při sledování televizních novin. Čapek před něho klade alegorickou grotesku a je jen na něm, jak s ní naloží a kolik významů v ní najde.

V poslední knize románu se dějovost vrací, nedominuje však dialogický posun děje jako v 1. knize; nyní děj posouvá autorský vypravěč vyprávějící příběh z pozice historika a komentátora. To, co se stalo (dění), se čtenář dozvídá zprostředkovaně, události sleduje spolu s vypravěčem z ptačí perspektivy a jakoby zdálky (s velkým časoprostorovým odstupem).

Zcela zvláštní je dějovost v poslední kapitole. Autorský vypravěč reflektuje dříve zobrazené dění, komentuje ho a jakoby v diskuzi se sebou samým (respektive se čtenářem) navrhuje alternativní možnosti dějových rozuzlení. Děj zde má několik úrovní a rovin

<sup>160</sup> Věta citována z doslovu Zdeňka Pešata – Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1981, s. 268.

<sup>161</sup> Asociace termínu „román řeka“, tradičně spjatého např. s Janem Kryštofem Romaina Rollanda, je částečně na místě. V obou případech jde o „polyfonickou“ kompoziční strukturu, vícépásmovost, tematickou smontovanost díla – viz kapitolu Pásmová kompozice v knize – Hodrová a kol: *...na okraji chaosu....* Praha, Torst 2011, s. 412-418. Viz též příslušnou pasáž teoretické části této práce.

(fikční svět knihy vs. „skutečnost“; dění v čase vyprávění vs. děj vyprávěného), abstraktně modelovat takovou situaci je naratologický oříšek. My se o jeho rozlousknutí pokoušet nebudeme.

Spokojíme se se závěrem, že autorovo zacházení s dějem a dějovostí je zcela nesporně – vědomě a záměrně – montážní.

### 3.9.5 Literární žánr(y)

Jedna z kapitol Nikolského knihy o Čapkově vědecko-fantastické literatuře<sup>162</sup> má příleha-vý název „román žánrové syntézy“. Válka s Mloky takovým románem skutečně je. Využí-vá možností mnoha literárních – beletristických (uměleckých) i nebeletristických – žánrů; umně mísí poetiku (funkčnost) vlastní žánru jednomu s poetikou žánrů zbylých, nakládá s nimi zcela podle libosti, tu v parodické rovině, tu v zdánlivě nepříznakové. *Syntéza žánrových možností umožňuje, aby vznikla nová kvalita, dovoluje realizovat postupy satirické antropomorfizace ve vědeckofantastickém syžetu, spojit principy satiry založené na zoologické podobnosti (tj. satirické podobenství) s principem ironického myšlenkového experimentu, s obrazem velmi konkrétního, třebaže rovněž velmi stylizovaného utopického procesu, a konečně s panoramatickým pamfletem na současnou mezinárodní politiku a její konkrétní nositele.*<sup>163</sup>

Žánry, které Čapek v románě použil, byly většinou vnímány jako umělecky okrajové. Ať už jde o epické dobrodružné vyprávění, publicistické postupy (reportáže, fejetony, anket-y apod.), různé formy odborných literárních žánrů a útvarů, nakonec ani vědeckofantas-tická literatura neměla v 30. letech 20. století místo mezi respektovanými literárními žánry. Všem těmto žánrům Čapek zároveň vzdává hold (podobně jako v titulu Marsyas a jinde) a zároveň si z nich utahuje – podrobuje je své specificky laskavé parodii.

Osobnost Karla Čapka je tím, co syntézu žánrů umožňuje a do velké míry určuje její cha-rakter. Šíře spisovatelova rozhledu, jeho erudice literární i mimoliterární, znalosti v mnoha oborech lidské činnosti byly pověstné. Čapek mohl při procesu psaní čerpat ze zkušeností doktora filozofie; úspěšného, respektovaného a čteného publicisty; obratné-ho divadelního dramaturga a autora; ale i vášnivého čtenáře přistupujícího bez předpo-jatosti k dílům svých předchůdců i současníků<sup>164</sup>; Čecha, jehož duchovní obzor a zrání formovala česká řeč, rakousko-uherská vzdělávací soustava kontaminovaná étosem čes-kého vlastenectví (které si i ve 20. století v sobě neslo mnoho z rysů národního obroze-ní), česká politika vnímaná v dlouhodobém horizontu minimálně 30 let atp. Mohli by-chom pokračovat výčtem dalších a dalších vlivů, které spoluvytvářely Čapkovu osobnost. V literární vědě se často objevuje požadavek nevykládat dílo pomocí životopisu jeho autora<sup>165</sup>, ale v případě Války s Mloky je tento postup rovněž na místě. To proto, že jde o

<sup>162</sup> Nikolskij, S.: *Fantastika a satira*, s. 294–302.

<sup>163</sup> Nikolskij, S.: *Fantastika a satira*, s. 295.

<sup>164</sup> „Mohl bych snad uvést tři nebo čtyři autory, kteří na mě neměli vliv; jinak hledím se poučit ze všeho, co mi přijde do rukou.“ Čapek, Karel: *Poznámky o tvorbě*. Praha, ČS 1959, s. 79.

<sup>165</sup> Požadavek soustředění se na dílo samo, které je v sobě samém uzavřeným světem, nezávislým na osudech autora, kladli obzvlášť silně ruští formalisté. Viz např. Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*. Praha, Akropolis 2003.

dílo angažované, časové – přes všeobecnou a trvalou platnost jeho filozofie hluboce spjaté s dobou svého vzniku. Autor by se rozhodně nezřekl odpovědnosti za jeho sepsání, je v něm totiž sám plně a vědomě otisknut. „*Nemohu si pomoci, ale literatura, která se nestará o skutečnost a o to, co se opravdu děje se světem, písemnictví, které na to nechce reagovat tak silně, jak je dáno slovu a myšlence, taková literatura není můj případ.*“<sup>166</sup>

Přes všechny výše uvedené důvody pro stylovou montáž, přes konstatování její umělecké účinnosti a oprávněnosti musíme připustit, že mnohost žánrových a stylových forem je ve Válce s Mloky natolik velká, že ji nelze vysvětlit jinak než jako projev autorovy hravosti. S nadsázkou lze říci, že každá slovesná forma, s kterou se „obyčejný“ člověk 30. let 20. století běžně setkával, si našla své místo i v Čapkově knize. Najdeme zde zápis ze soudního přelíčení, filmový scénář (či jeho anotaci), protokol ze schůze akcionářů, ekonomickou bilanci, burzovní zprávy, proklamace, scény jako z konverzačního dramatu, dobrodružné vyprávění, dopisy, odborný a technický výklad, přírodovědeckou studii, esej, kroniku, výtah z knihy, novinovou zprávu, reportáž, fejeton, anketu, dotazník, stvrzenku, telegram, reklamu, humoristickou povídku.<sup>167</sup> Některé žánrové typy jsou přitom užity „pozitivně“ (nepříznakově), většina pak s větším či menším komickým (příp. parodickým) efektem.

Z hlediska stylového je zkrátka román tak montážní, jak jen je to vůbec možné!

### 3.9.6 Grafika románu (grafická montáž)

Při sledování grafické stránky interpretovaných děl nám půjde o postižení heterogenosti způsobené různými typy písma a typografickými ozvláštňeními.

Taková grafická heterogenost se podle Hodrové vyskytuje zejména v těch románech, které se inspirovaly novinami a reklamou – tedy útvary bohatě využívajícími hierarchie a různých typů písma.<sup>168</sup> V. Hradská pak za zvýšeným zájmem literátů o grafiku románů vidí fakt, že literární umění se začíná po první světové stránce vizualizovat – hledat nové optické, grafické a typografické formy, a to zejména pod vlivem filmu (jehož role byla pro techniku montáže neoddiskutovatelná).<sup>169</sup>

Ve Válce s Mloky je patrná jak inspirace publicistikou, tak skromnější filmové ovlivnění. Pro grafickou montáž zde to však nejsou vlivy jediné. Objevuje se grafická strukturace vlastní odborným textům, jejíž funkcí je zpřehledňovat a patřičně členit text. Zřetelná je rovněž humoristická rovina práce s grafikou – grafická (vizuální) hra.

<sup>166</sup> Čapek, Karel: *Poznámky o tvorbě*. Praha, ČS 1959, s. 110. (Citovaná věta byla vyřčena (a napsána) právě na adresu Války s Mloky).

<sup>167</sup> Neodkazuji na stranu románu pro každý užitý žánr, resp. slovesný útvar – je to zřejmě zbytečné. Jen upozorňuji, že obzvlášť bohatá na různé textové formy (útvary) je rozsáhlá 2. kapitola 2. knihy. Hrubý přehled o měnících se žánrech poskytuje příloha této práce (kategorie „Literární žánr“ a „Grafika“).

<sup>168</sup> Tento teoretický poznatek (zevšeobecnění) poskytuje kniha – Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha, Torst 2001, s. 207–208. (Konkrétně grafickou heterogenost sleduje na příkladu Domu o tisíci patrech.)

<sup>169</sup> Hradská, Viktoria: *Česká avantgarda a film*. Praha, ČS filmový ústav 1976, s. 51 – 53.

Konkrétní realizace typografické podoby závisela na grafikovi toho kterého vydání knihy – vždy je však užito vícera fontů, různí se řezy písem (kurziva, tučný řez), písmové styly (kapitálky, verzálky, podtržené písmo) a proložení znaků. Text na mnoha místech rozčleňují a ozvláštňují vodící čáry svislé i vodorovné. V knize přítomné „poznámky pod čarou“ jsou uvozeny číslicemi na indexovém účaři textu. Vyskytují se i zvláštní grafické objekty<sup>170</sup>: 1/ jmenovka (napodobenina, zmenšenina jmenovky na dveřích – nápis vydělený z textového bloku pomocí vodorovných čar a volného nepotištěného prostoru); 2/ vizitka (napodobenina vizitky s grafickým symbolem kotvy, od bloku textu (vyprávění) vydělena stejným způsobem jako jmenovka výše); 3/ stvrzenka (zmenšená napodobenina rukopisného textu, obsahuje grafický a jazykový vtip – humorné gramaticko-grafické chyby); 4/ obraz kostry velemloka (jako součást obrazové přílohy fiktivní zoologické studie); 5/ nápisy – poutače (zmenšeniny); 6/ výstřížek (napodobenina) z fiktivních blíže neurčených novin tištěných novogotickým písmem (frakturou); 7/ černobílý ilustrační obrázek mloků (neostrý a rozpitý – vyvolává dojem nekvalitní, novinové fotografie, dojem umocňuje umístění po pravé straně textového bloku); 8/ svolání psané neznámým (snad vymyšleným) písmem vzdáleně připomínajícím řecké minuskulní písmo (textově-grafický vtip); 9/ dokument psaný obrázkovým písmem (autor jej vydává za japonský text, jde o jazykově-grafický vtip).<sup>171</sup>

Některé stylově výrazně odlišné útvary – jako novinové titulky, telegramy, nadpisy, anketa, interview apod. – jsou ozvláštňovány pomocí grafických prvků; přesto nelze hovořit o samostatných grafických objektech, neboť jsou zapuštěny do textu vyprávění. Grafická montáž se tak podílí na montáži stylové (žánrové) a naopak.<sup>172</sup>

Ryze jazykově-grafický humor může čtenář nalézt v kapitole „O lidogestěrkách“, v níž je většina textu vytištěna pravopisem před skladnou opravou.<sup>173</sup> Přidávají se i stylistické (archaizující) odchylky, které ovšem kontrastují s hovorovým laděním pasáže. Jazykový humor je zde skutečně komplexní a nelze než žasnout nad spisovatelovou vynalézavostí.

Grafické montáže Čapek užívá hojně, ne však nadbytečně (např. Jan Weiss v Domu o tisíci patrech Čapka v tomto směru hravě předčil). Změna grafiky bývá vždy motivována – snahou po lepší strukturaci a přehlednosti textu, nebo ohledy na vtip (humornost) textu.

---

<sup>170</sup> Popis objektů se vztahuje zejména k vydání v rámci Spisů Karla Čapka – Čapek, K.: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1981. K tomuto vydání uvádím i odkazy na strany: jmenovka – s. 30, vizitka – s. 31, stvrzenka – s. 53, obrázek mloka – s. 79, cirkusové poutače – s. 90 a 91, „švabachový“ článek – s. 97, foto mloků – s. 125, svolání v neznámém písmu – s. 163, „japonský“ text – s. 174.

<sup>171</sup> Viz též poznámku č. 70 této práce.

<sup>172</sup> Rovněž v příloze práce se propojenost těchto dvou kategorií („grafika“ a „literární žánr“, tj. grafická a stylová heterogenost) projevila – je dobré sledovat je zároveň.

<sup>173</sup> Šafaříkova skladná oprava pravopisu z r. 1843: g > j, j > í; oprava z r. 1849 přidala ještě: w > v, au > ou. V Čapkově podání jde však především o humor – užívání starého pravopisu není v kapitole úplně soustavné a správné, rovněž font písma je moderní (nenáležitý). Viz Čapek, K.: *Válka s Mloky*. Praha, ČS 1981, s. 98-99.



### 3.9.7 Humor

Poslední kategorie byla dostatečně reflektována již v předchozích podkapitolách této práce, vždyť humor tvoří opravdu základní stavební složku Čapkovy knihy, podřizující si namnoze podobu zbylých elementů kompozice. Na místě je pouze shrnout, že Čapek nešetří snad žádným druhem (typem) vtipu a i z tohoto úhlu pohledu je dílo dokonalou montáží. Všudypřítomná (integrální) je satira i parodie, karikatura, ironie a sarkasmus, objevuje se groteska, pamflet, ale i humor situační, hravě jazykový a „grafický“. Humor dobrosrdečný i jízlivý, jemný i útočný, dětský i černý, naivně roztomilý i bizarní.

V příloze práce se pokouším sledovat a klasifikovat proměny humoru po jednotlivých kapitolách Války s Mloky. Ne vždy je to možné – tak dokonale se humor mísí s vážnými, vlastně etickými sděleními a momenty, tak dokonale se proplétá drobná komika zobrazených scén s ostrou adresnou a sarkastickou karikaturou. Je možné vidět tendence – například „tvrdnutí“ humoru směrem ke konci románu, ztrátu vypravěčské laskavosti a naivity, úbytek prosté jazykové a situační hravosti –, ale klást ostré hranice mezi částmi knihy, striktně oddělovat humor konkrétních pasáží – to možné není.

### 3.9.8 Závěrem k montážnosti románu

Válka s Mloky vykazuje montážní rysy ve všech sledovaných kategoriích, mnohdy v maximální možné míře. Z toho nepřímo vyplývá, že určitým způsobem se zde realizují všechny námi definované typy montáže:

- a) montáž jazyková – Válka s Mloky obsahuje různé kódy češtiny (hovorová vs. odborná řeč, jazyk dokumentů různého druhu apod.) i úryvky v jazycích cizích (němčina, angličtina, francouzština, fiktivní jazyky). Jazyková montáž má úlohu především služebnou – podporuje humorné vyznění textu, variabilitu stylové montáže apod.
- b) stylová – v románu je spolu s montáží tematickou tou hlavní; Válku s Mloky tvoří početný soubor umně pospojovaných stylově heterogenních textů a pasáží.
- c) citátová – intertextualitu román využívá, kvantitativně však citáty netvoří významný podíl textu. Jsou-li použity, pak většinou ve službách humoru a parodie (často jde o citáty fiktivní).
- d) filmická – je poměrně málo výrazná, do značné míry omezená na dvojkapitolu Jachta na laguně. Zejména tam se lze setkat s kamerovým viděním světa. Střídání „záběrů“ a „stříhání“ materiálu, kolážovost jsou funkční i v 2. knize (ve střídání fiktivních dokumentů – obrazů – k mločím dějinám).
- e) tematická, pásmová – spolu se stylovou montáží v románu dominuje. Polytematicnost, mnohost hledisek a faset nazírání a s tím spjatá roztříštěnost je integrální součástí umělecké metody díla.
- f) grafická (vizuální) – je poměrně výrazná. Válka s Mloky je už na první pohled „jiná“. Hry s grafickou podobou textu plní služebnou úlohu – budují humornost, nebo text člení.

Z montážních rysů se uplatňuje: dekompozice, fragmentarizace, pásmovost, polytematicnost, zmnožená perspektiva, intertextualita, kolážovost, mozaikovitost, paralelita, stylová synkretičnost, antiiluzivnost, málo nebo vůbec jen asociativní princip, citátovost a simultánnost.

Z hlediska funkce můžeme ve Válce s Mloky hovořit nejspíše o „zaměřené montáži“, která krouží kolem vytyčeného problému (ideového záměru) a pokouší se ho nasvítit (osvětlit) ze všech úhlů pohledu. Autor s ní zachází účelově a programově.

Montážní princip v díle jistě plní autentizační funkci. Fikční svět „Země s Mloky“ se otevírá čtenáři ve velké šíři, je působivý a čtenář se do něho snadno projektuje. Vzhledem k satirickému charakteru knihy, její časovosti, vázanosti na dobovou realitu bychom však měli mluvit nejen o autentizaci, ale hlavně o aktualizaci, k níž montáž dopomáhá. Díky ní je dílo aktuální, konkrétní a adresné.

V teoretické kapitole této práce byla jako protipól autentizační montáže uvedena „montáž jako hra“. Čapkovo dílo je důkazem, že se obě varianty nevylučují. Při budování humornosti, kdykoli je příležitost k využití humoru a vtipu, Čapek neváhá a kombinuje různé prvky literární i mimoliterární (např. pouze grafické) komiky se sobě vlastní hravostí a originalitou.

## 4 Jan Weiss – Dům o tisíci patrech

Dalším vybraným dílem, hojně využívajícím metody montáže, je Dům o tisíci patrech, jenž vyšel roku 1929 jako první román tehdy 37 letého ministerského úředníka, Jana Weisse.<sup>174</sup> Dílo v sobě umně snoubí snové vidiny s realitou světa (společnosti) za první světové války. Jde o nesnadno uchopitelný psychologicko-vědeckofantastický román s prvky alegorie a dobrodružného vyprávění, jehož stavba je do značné míry experimentální povahy.

### 4.1 Sen a skutečnost

Pro dílo je typické prolínání snu a skutečnosti. Děj se odehrává na dvou rovinách, kniha obsahuje dva separované fikční světy; jeden zabydlují doktoři a bezejmenný pacient vojenského lazaretu, druhý tyfovým blouzněním vyvolané představy, postavy, děje. Ten první („reálný“) je pramálo rozpracovaný, čtenář se o něm nedozvídá skoro nic, fabule díla se odvíjí a cele rozevírá ve světě druhém. Na prvou rovinu lze hledět jako na rámec knihy – zjevuje se hlavně v první a poslední kapitole, uvádí do románového děje i z něho čtenáře vyvádí. Zakotvuje dílo v prostoru a čase – činí z něho svého druhu válečný román.<sup>175</sup>

Pro kompozici Domu o tisíci patrech je klíčový fakt, že sen a skutečnost si v knize vyměnily pozice – bizarní svět snů, v němž se odehrává dobrodružný (detektivní) děj, prezentuje vypravěč jako realitu, oproti tomu rovina válečného lazaretu je pojmenována jako „Sen“ a popisována neurčitě, se snovou rozostřeností.

Sen a skutečnost se však mísí i jinak (i tam, kde se vyprávění nepohybuje mezi dvěma rovinami) – jejich prolínání je všudypřítomné. Obrazy zprostředkované vypravěčem mají zároveň snovou, zároveň realisticky popisnou optiku. Konkrétnost (realističnost) vyprávěného děje někdy ustupuje (dominuje líčení bizarních prostor, postav i dějových scén),

---

<sup>174</sup> Monografie o tomto zajímavém autorovi by měla vyjít až letos (2012), napsat ji měl Vilém Kmuniček a vydat ji má liberecké Nakladatelství Bor. Medailon autora viz zde: Sezima, Karel: *Jan Weiss*. In: Weiss, Jan: *Spáč ve zvěrokruhu*. Praha, Evropský literární klub 1937, s. 265–282. Nebo také zde: Piša, A. M.: *Kus cesty s Janem Weisssem*. In: *Stopami prózy*. Praha, ČS 1964, s. 220–232. Viz též: Hájek, Jiří: *Jan Weiss*. In: *Letorosty (Portréty a studie 1939–1974)*. Praha, ČS 1974, s. 137–146. Stručně, ale výstižně je zpracované heslo *Jan Weiss* v příručce – Merhaut, L. a další: *Lexikon české literatury 4/II u-ž*. Praha, Academia 2008. Heslo zpracovala Eva Strohsová. Zajímavý medailon viz též zde: Neff, Ondřej: *Něco je jinak (komentáře k české literární fantastice)*. Praha, Albatros 1981, s. 184–204 (kapitola „Evangelista snu“).

<sup>175</sup> Dvě roviny díla jsou důležitým stavebním momentem, protože silně ovlivňují čtenářskou recepci románu. Probuzení „hlavní postavy“ do reálného světa ve válce podporuje symbolické (alegorické) čtení knihy, podporuje tendenci vnímat vyprávění jako podobenství války, obžalobu společnosti, nelidských kapitalistických vztahů apod. Na druhou stranu tato rovina „kazi“ fantaskní celistvost světa Domu o tisíci patrech, snižuje naléhavost obrazu („bylo to všechno nakonec přece jen sen a blouznění“). Proto také přítomnost rámce (válečné roviny) mnoha kritikům a komentátorům Weissova díla vadila, zatímco jiní ji vyzdvihovali. Jako zbytečný rámec hodnotili a hodnotí např. někteří znalci a ctitelé vědecko-fantastické literatury – viz např. Neff, O.: *Něco je jinak*. Praha, Albatros 1981, s. 200. Komunistickým kritikům pro změnu vadila malá doslovnost rámce (kapitalistický svět nebyl podle nich zavržen dostatečně, chybělo pojmenování příčiny všeho zla světa atd. atd.) – viz např. kritiku Vladimíra Raffela v periodiku Panorama (Raffel, V.: *Fantastik Weiss*. Panorama 8, 1930, s. 118–122.).

jindy je umocňována použitím autentizačních tvarových prostředků – objevují se „zdánlivě dokumentaristicko-reportážní prvky: častá je reprodukce reklamních nápisů a hesel, rozhlasových projevů Mullera a jeho podvůdců, reportážní podtitulky jednotlivých kapitol atd. I scény, které mají nejvíc halucinační snovosti, jsou plny přízračné, děsivé, neuchopitelné reálnosti.“<sup>176</sup>

Montáž v díle hraje úlohu jednak autentizační, pomocí zapojení povětšinou neliterárních žánrů reklamy, různých forem nápisů, názvů ulic, přepisu vzdálené konverzace apod. se obohacuje a zrealizuje utopický fikční svět knihy; zároveň však plní roli do značné míry opačnou. Montáž nespojitých témat, motivů, prostředí napodobuje (kopíruje) snovou logiku vázání obrazů, která není kauzální, ale spíše volně asociativní, bizarní a zvláštní. Právě pomocí formální metody montáže stylové, grafické, tematické a vlastně i filmické se ve Weissově Domu o tisíci patrech mísí sen a skutečnost, ta literární i ta historická.

Sen se od 20. let 20. století stával celosvětově výrazným a univerzálním inspiračním zdrojem umělecké tvorby. Obzvláště expresionisté a surrealisté hojně využívali snových obrazů, modernisté obecně těžili z „nových“ vědeckých poznatků Freudových a z díla jeho následovníků v psychoanalýze, jejíž podstatnou součástí vždy byl výklad snů.<sup>177</sup> Z tohoto úhlu pohledu se snová inspirace jevila být v evropské literatuře vlastně módní záležitostí. Weissův přístup ke snům však byl zcela odlišný, hluboce osobní, prožitý na vlastní kůži. Stejně jako bezejmenný hrdina Domu o tisíci patrech blouzní svůj dlouhý tyfový sen na pryčném baráku vojenské nemocnice, stejně tak sám Jan Weiss blouzní na hranici mezi životem a smrtí, snem a skutečností po několik měsíců v ruském tyfovém lazaretu zajateckého tábora v Tockém na Sibiři. Přišel tam o prsty obou nohou a silně poškodil své zdraví, zároveň však našel inspiraci většiny svých nejlepších próz. Weiss píše: „Měl jsem horečky. Ty byly tak živé a přesné, že ještě dnes si je pamatuji mnohem přesněji než tehdejší skutečnost. Byly to skleněné sny, jak jsem je nazval později.(...)“<sup>178</sup> Tedy nikoli salónní freudovské odhalování nevědomí, ale živá vzpomínka – to jsou sny (pro) Jana Weisse.

## 4.2 Analýza montáže

Stejně jako v předchozí kapitole bude montážní charakter prózy ukázán pomocí proměn v sedmi kategoriích postihujících kompozici díla (rovněž viz přílohu práce). Oproti Čapkově Válce s Mloky dochází k jedné změně – v Domu o tisíci patrech nejsou sledovány proměny literárního žánru – neboť k míšení stylových forem, žánrů zde nedochází tak

---

<sup>176</sup> cituji z doslovu: Hájek, Jiří: *Weissův Dům o tisíci patrech*. In: Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Praha, Naše vojsko 1964, s. 185.

<sup>177</sup> Ondřej Neff formuluje zálibu nových uměleckých směrů v do té doby víceméně ignorovaném světě snů (nevědomí) dokonce takto: „Surrealisté se kořili snu jako jedinému autentickému zdroji poetiky.“ (Neff, O.: *Něco je jinak*. Praha, Albatros 1981, s. 188.). O vlivu teoretické práce Freudovy, Jungovy a dalších na moderní umění D. H. Lawrence, Jamese Joyce ad. píše Martin Hilský. Tvrdí, že vliv byl obousměrný – stejně jako umění vstřebávalo podněty soudobé vědy (vedle Freuda to byla zejména Bergsonova filozofie, nové pojetí času), tak sama psychoanalýza čerpala a rodila se z umění, které bylo vždy schopné pozoruhodně pravdivé a vidoucí psychologické analýzy a drobnokresby. Viz: Hilský, M.: *Modernisté*. Praha, Torst 1995, s. 189n.

<sup>178</sup> Weiss, Jan: *Povídka o sobě*. Literární noviny 1, 1927, č. 7, 9. 6. 1927, s. 1 - 2.

markantním způsobem – místo toho se mapují výskyty cizorodých vmontovaných textů, ozvlášťujících strukturu vyprávění. Proto tato kategorie mírně splývá s kategorií grafiky, poněvadž všechny „vmontované“ textové součástky jsou graficky odlišeny (zvýrazněny). S kategorií literárního žánru u Čapka kategorie Weissových vmontovaných textů souvisí – vmontované texty se od hlavního textu vyprávění stylově (žánrově) liší, vnášejí do díla primárně neumělecké funkčně-stylové útvary, jako např. dopis, reklamu apod.

#### 4.2.1 Vypravěč, perspektiva vyprávění

Vyprávěcí situaci v Domu o tisíci patrech lze jen těžko popsat pomocí Stanzelovy klasifikace.<sup>179</sup> Weiss dokázal vytvořit vlastní specifický způsob vyprávění, v němž základ tvoří autorská narace střídající se plynule s vyprávěním skrze vědomí hlavního hrdiny. Jde tedy o situaci na pomezí autorského vyprávění a personální vyprávěcí situace, aktivní je jak autorský vypravěč, tak reflektor (hlavní postava) v pozici vypravěče. Zprostředkovatelská vyprávěcí místa vystupuje na povrch, jindy mizí. Perspektiva vypravěčského náhledu je zároveň vnější, zároveň vnitřní, respektive: oba módy se střídají tak rychle a nepozorovaně, že splývají v jeden proud, podílejí se na budování atmosféry na hranici mezi snem a skutečností.

Přítomny jsou i rysy odpovídající vyprávěcí situaci 1. osoby. To, když čtenář sleduje vnitřní monolog (duševní řeč) hlavní postavy, vyprávění přechází do ich-formy, perspektiva narace je náhle zcela nepochybně vnitřní (existenciální). Mistrovství spisovatelovo tkví v tom, jak umně dokázal skloubit vypravěčské (autorské) popisné pasáže s proudem duševní řeči hlavního hrdiny a zároveň s prezentací literární skutečnosti očima reflektora (kterým je hlavní hrdina). Švy spojující tyto různé módy vyprávění nejsou vůbec patrné.

Situaci komplikují i vmontované cizorodé prvky, narušující plynulost bloku vyprávění. Všechny ty nápisy, reklamy, útržky dopisů a amplionových replik, kterých jsou v románu desítky, ještě více rozbíjejí narační koherenci textu. Leží nejčastěji v pásmu vypravěče a odpovídají personální vyprávěcí situaci, čtenář se s nimi setkává jako s (pověštinou vizuálními) počitky vědomí hlavního hrdiny (reflektora); zároveň však mohou náležet do autorského vyprávění, prostého ukazování děje mimo vědomí reflektora.<sup>180</sup>

Autorský vypravěč má mnoho podob. V Čapkově Válce s Mloky dominoval autorský vypravěč se zřetelným nadhledem nad vyprávěním, byl to vypravěč satirik, filozof, kronikář apod., jeho vševědoucnost byla explicitní, často se pouštěl do osobitých reflexí vyprávěných pasáží. S ním kontrastoval „mlčící“ vypravěč, pouhý neosobní uvaděč dialogů nebo v lepším případě posunovač děje. V Domu o tisíci patrech osobitý a filozofující vypravěč schází, přesto není jeho pozice zcela jednoznačná. Weissův autorský vypravěč je impli-

<sup>179</sup> Viz kapitolu 4.9.1 této práce. Kompletní představení teorie viz zde: Stanzel, Franz Karl: *Teorie vyprávění*. Praha, Odeon 1988, s. 75 (a vůbec celá kniha).

<sup>180</sup> Příkladem takového vmontovaného cizorodého textu, který není bezprostředním otiskem smyslového vnímání (vidění) hlavní postavy, ale spíše jen ozvlášťujícím řešením podoby autorského vyprávění, budiž tento úryvek: *Skleněná ulice končila drátěnou stěnou, sahající až ke stropu. Dvířka nesla nápis:*

Lift centrální

*Princezna je otevřela stisknutím tečky na písmeně*

i

...

(Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*. Praha, Naše vojsko 1964, s. 122.)

citně vševědoucí, uvádí děje, popisuje prostředí a postavy, je klasickým vypravěčem nesložitých dobrodružných románů a literatury pro mládež. Avšak střídáním tohoto běžného typu vypravěče s vyprávěním skrze vědomí hlavní postavy (v příloze tuto situaci popisujeme jako použití kombinovaného vypravěče) dochází k rozostření hranice mezi módy vyprávění – vypravěč je jako autor implicitně vševědoucí a zároveň jako postava není, má zároveň nadhled nad vyprávěním a zároveň je přímo ponořen (účasten) v ději.

Soupeření snu a skutečnosti, odrážející se na způsobu vyprávění, si vynucuje montážní ustrojení díla. Rovněž tak je pravdou, že montáž vyprávěcích postupů se spolupodílí na vytvoření fikčního světa na pomezí snu a skutečnosti. Platí vztah:

narušená hranice mezi snem a skutečností ↔ montážnost textu.

#### 4.2.2 Postavy, soubor postav

Weissův román má hlavního hrdinu – jako jediná z postav se vyskytuje v obou rovinách díla, v té „snové“ i v té „skutečné“, byť jeho identita není stále táž. V rámcové rovině tyfového lazaretu na konci 1. světové války je bezejmenným blouznícím vojákem<sup>181</sup>, v hlavní dějové rovině (v „domu o tisíci patrech“) hraje roli detektiva Petra Broka. I tuto totožnost však postava získává postupně, na začátku knihy o sobě hlavní hrdina neví nic, trpí jakousi zvláštní formou amnézie a až prošacování kabátu, do něhož je oblečen, poskytně hrdinovi i čtenáři knihy základní informace jak o postavě, tak o zápletky románu. Potřebné informace jsou „*neznámou rukou*“<sup>182</sup> vepsány do notýsku, vytištěny na vloženém útržku novin apod. – Hrdina získává papírovou paměť a s ní i svou identitu<sup>183</sup>, čtenář příležitost sledovat textovou (grafickou a stylovou) montáž.

Hlavní hrdina Petr Brok je tedy detektiv na veledůležité tajné misi, pro kterou je i náležitě vybaven – jeť nadán neviditelností.<sup>184</sup> Postava jako vystřižená z laciného dobrodružného románu, pokleslé četby pro dospívající chlapce. A přesto právě skrze vědomí tohoto hrdiny se čtenář seznamuje s fantaskním světem Domu o tisíci patrech, právě tato postava občas neznatelně splývá s autorským vypravěčem díla. Není se čemu divit, pohybujeme se přeci na půdě mezi snem a skutečností a ve snu vždy splývalo triviální s geniálním, běžné a bizarní, pokleslé se vznešeným. Viděno perspektivou snu, volba identity detektiva byla nanejvýš logická.

---

<sup>181</sup> Přesněji řečeno: voják (zajatec) není bezejmenný, ale autor knihy jeho jméno čtenáři záměrně zamlčuje. Má to dvojí efekt – jednak se tím ukazuje na univerzálnost takové válečné zkušenosti (bylo bohužel hodně takových zajatců blouznících na hranici mezi životem a smrtí...), jednak se čtenáři umožňuje učinit další krok ztotožnění – nejenže blouznící voják a Petr Brok jsou jedna osoba, ale stejnou osobou je nakonec přece i vypravěč a autor knihy – Jan Weiss. A ejhle – uto-pická snová vize se mění na válečnou autobiografii a naopak!

<sup>182</sup> Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Praha, Naše vojsko 1964, s. 10.

<sup>183</sup> Se zajímavou variací na téma postupného získávání identity skrze papírovou paměť, u Weisse pouze načrtnutého, se lze setkat např. v tomto „postmoderním“ románu – Eco, Umberto: *Tajemný plamen královny Loany*. Praha, Argo 2005.

<sup>184</sup> Motiv neviditelnosti je samozřejmě notoricky známým a častým motivem mnoha fantaskních a sci-fi próz (H. G. Wells – Neviditelný, J. Verne – Tajemství Viléma Storitze atd.). V českém prostředí tak častý není, občas se mihne v pohádkách. Sám Weiss už tento motiv jinde nepoužil, přestože jinak je pro jeho prózu užítí nějakého fantastického (ozvlášťtuhujícího) prvku typické.

Hlavní hrdina v knize několikrát umírá – vypravěč se ve chvíli smrti přenáší do druhé (lazaretní) roviny děje, vždy však na okamžik, hned se vrací do „snového“ světa, v němž Petr Brok opět zázračně ožívá. Proč smrt nebyla skutečnou smrtí a jak se hrdina dostal z neřešitelné situace, to se čtenář nedozví, Petr Brok pokračuje ve svém dobrodružství na jiném místě, čas se jen nepatrně posunul, identita postavy zůstává neměnná. Až smrt po dokončení mise, po skonu padouchově, je konečná a následuje ji nevratné probuzení (do rámcové roviny lazaretu): „*Nikdo neví, jak dlouho trvala tato smrt Petra Broka pod ocelovými klapkami převrácených varhan Ohisvera Mullera. Stalo se však, že bezejmenný člověk, který se probudil v počátku této povídky na schodišti, pojednou otevřel oči a uviděl strop, tak líbezně, tak andělsky bílý, až svítil –*“<sup>185</sup> Citovaná věta je navíc jediným dokladem románového odkouzlení, jedině zde autorský vypravěč reflektuje proces psaní – mluví o „povídce“.<sup>186</sup>

Všechny další postavy v díle jsou schematické, typické, nebo pouze ilustrativní, některé jsou navíc snově bizarní. Jejich duševní život není komplikovaný, autor jej v díle neprokresluje, postavy nejsou nadány vlastní vůlí ani psychologií. Všechny jsou buď černé (záporné typy), nebo bílé (kladné románové typy), mezi sebou kontrastují, jsou zkrátka typickými postavami dobrodružné četby nebo pohádek.<sup>187</sup>

Schéma „pokleslého“ dobrodružného příběhu, na jehož půdorysu se rozvíjí fabule Domu o tisíci patrech, vyžadovalo vedle hrdinného detektiva Petra Broka i přítomnost hlavní záporné postavy (Ohisver Muller) a krásné panny v nesnázích (Princezna Tamara).

Ohisver Muller je skutečně grandiózním záporným hrdinou, ztělesněním všeho zla, diktátorem s neomezenou mocí, který Dům o tisíci patrech postavil, vlastní i řídí pevnou rukou. Je takřka všemocný a všudypřítomný... „*Muller! Všude Muller! – Což všechny ulice v tomto patře nesou jména jeho nešťastných milenek? Což je tak malicherný a domýšlivý tento bůh?*“<sup>188</sup> Ano, Muller je zlý bůh, vládnoucí, pomstychtivý a žádostivý projevů zbožňování. Není před ním úniku, on stvořil nestvůrný společenský řád Domu, on je jeho garantem. Mnoho kritiků vykládalo Dům o tisíci patrech jako alegorické zrcadlo nastavené kapitalismu. Jde o nemístné zjednodušení – Ohisver Muller není bankéř z Wall Streetu, není to ale ani císař Vilém II., ani car Mikuláš (II.), jako alegorická postava by obsáhl všechny zlé typy od satanášů a černokněžníků z pohádek, přes Shakespeara Richar-

<sup>185</sup> Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Praha, Naše vojsko 1964, s. 180.

<sup>186</sup> K problematice spisovatelské sebereflexe, uvažování o procesu psaní přímo v textu díla viz podrobně: Hodrová, Daniela: *Sebereflexe ve vývoji románu*. In: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, ČS 1989, s. 53-83; Táž: *Sebereflexivní román*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha, ČS 1987, s. 156-177. Autorka říká, že sebereflexe je v českých románech poměrně vzácná. Pro díla vystavěná na montážním principu je však naopak typická. V krystalické podobě jsme ji mohli sledovat u Čapka v poslední (- až v poslední (!) -) kapitole Války s Mloky („Autor mluví sám se sebou“). Pomineme-li citovanou větičku, tak platí, že u Weisse se sebereflexe nevyskytuje, jeho hrdinové sice působí neskutečně, nikoliv však hypoteticky. Montáž v tomto díle slouží jinému účelu – má znejišťovat hranici mezi snem a skutečností, nikoliv mezi literární fikcí a spisovatelovou realitou.

<sup>187</sup> Tato schematičnost (neprokreslenost) postav mnoha kritikům vadila – viz např. recenzi: Černý, Václav: *Jan Weiss – Dům o tisíci patrech*. Host 8, 1928-1929, s. 219.

<sup>188</sup> Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Praha 1964, s. 76.

da III. a Jaga až po v době vydání románu ještě neznámého Adolfa Hitlera.<sup>189</sup> Jakkoli je Ohisver Muller mocným nepřítelem číslo 1, je zároveň až do konce díla velkou neznámou – hlavní hrdina ani čtenář neznají jeho tvář. Když konečně má dojít k finálnímu setkání (k střetnutí sil dobra a zla), shledává Petr Brok, že tváří – tělem – vládce je bezduchá loutka; střet se odkládá, jen s hlasem Mullerovým nelze bojovat. Ale detektiv se nevzdává, a tak dojde až na konec své cesty – spatří „pravého“ Mullera a jeho očekávání se mine s realitou: „*To že je Muller? Kdosi malinký, mírně zakrslý, sedí na dně klubovky. – Spíše děvčátko s rezavými vlasy – ani hlavička mu není vidět...*“<sup>190</sup> Weiss opět volí možnost největšího možného kontrastu, tak typického pro celou knihu, typického pro „živé“ sny.

Ztotožnění Mullerova řádu s kapitalismem však přeci jen jeden opěrný bod v textu má – nepřítelem Ohisvera Mullera není jen romanticko-pohádkový hrdina Petr Brok, ale rovněž socialistická revoluce, vzbouření otroci vedení druhým kladným hrdinou knihy, „dělníkem“ Vítkem z Vítkovic. Vítek není postava plnohodnotná, opět je to spíše typ postavy, schéma zachmuřeného úderníka, který je však zároveň i neurotický kuřák. Třetím kladným hrdinou Domu je vězeň číslo 794, nevidomý stařec a prorok (věštec) vítězné revoluce, postava zajímavá, ale epizodická, jeho přítomnost nemůže mít na vyznění díla a jeho interpretaci prakticky žádný vliv.

Třetí a poslední důležitější postavou románu je vedle kladného hrdiny Petra Broka a jeho hrozného nepřítele Ohisvera Mullera hrdinova velká láska – princezna Tamara z říše moravské. Detektiv ji několikrát zachrání život i čest, princezna na oplátku několikrát výrazně pomůže jemu. Nakonec se s ní Brok velkodušně rozloučí – pomůže jí na svobodu, zatímco sám odchází za povinností finálního boje. Schéma tradičního romantické linie dobrodružného příběhu je tím naplněno od A do Zet. Něco zde však přebývá – vedle role romantické hrdinky přijímá princezna i jaksí nepatřičnou roli sexuálního idolu, objektu Brokovy poněkud voyerské vášně. V jediné následující (nenaplněné) bizarní postelové scéně neviditelného detektiva a vzrušené princezny si navíc Tamara nepočíná vůbec trpně (!).

Zbylé postavy jsou pouhé figurky, typy zločinců, kreatur podsvětí, často se zvláštními (i fantaskními) fyziognomickými rysy (jde spíše o panoptikum postav). Je zde bezruký vrhač nožů, ďábelsky krutý stařeček s dobrým úsměvem, hrbáč, slepý Orsag, který jediný je schopen spatřit detektiva pomocí zvláštního brýlového mechanismu a mnoho dalších; mírně výraznější úlohu hraje bizarní princ Ačorgen s žabíma nohama, papouščíím nosem a duhovými očima, jednající jako dekadentní požitkář a chlípák. Výčet podivných a bizarních postav tím nekončí, objevuje se obr, velekněz, římsí žoldnéři, orangutan atd. Dům zalidňují i více či méně početné davy obyčejných měšťanů, chlípé a zkažené elity, obchodníků na burze, tanečnic, podvedených poutníků ke hvězdám, armáda Mullerova, otrocká armáda Vítky z Vítkovic apod.

---

<sup>189</sup> Jméno A. Hitlera není zmíněno náhodou. Mezi znepokojivými vizemi Domu o tisíci patrech je i několik silně připomínajících pozdější nacistickou praxi selekce lidského „materiálu“ v koncentračních táborech, hromadného vraždění v plynových komorách i následného využití lidských ostatků.

<sup>190</sup> Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Praha, Naše vojsko 1964, s. 168.



Příznakové – lehce bizarní a snové – je Weissovo zacházení se jmény. Spojují se exoticky znějící jména se jmény všedními, ba fádními, povědomá slova přicházejí do přímého styku s výstředními a originálními, objevují se jména zvukomalebná i „významová“ (mluvící) – viz příklady: Ohisver Muller, princezna Tamara ze Země moravské, Lord Humperlink, Garpona, Schwarz, Petr Brok, Vítek z Vítkovic, Ačorgen, Orsag, Sudar Čulkov, hvězdář Galio, Madame Veroni, César Marlok, vězeň č. 794, Oskar Eril atd.

Samotná tvorba jmen podléhá principu důsledné montáže, stejně tak charaktery postav – všechny jsou schematické, prototypické, žádná postava není úplně živá a uvěřitelná. Soubor postav kypí variabilitou a barevností, čímž nesporně přispívá k celkovému montážnímu vyznění díla (respektive nutnosti montážní utvářenosti kompozice).

#### 4.2.3 Prostředí (časoprostorová orientace díla)

Prostředí v díle se vyznačuje především značnou fantaskností, bizarností až neuvěřitelností. Spisovatel kladl velký důraz na vyličení prostředí, v němž se odehrává děj. Popis fantaskních prostor, zvláštních nástrojů a přístrojů, nakonec i samotných postav zabírá velkou část textu. Právě v tomto bodě se Weissův román nevíce přibližuje žánru science fiction; jakkoli je totiž prostředí fantastické, zároveň oplývá znepokojivou reálností, je sice neuvěřitelné, ale představitelné, Weissův svět je funkční a poskytuje mnoho pozoruhodných paralel k světu našemu.<sup>191</sup>

V první podkapitole o Weissově Domu o tisíci patrech bylo řečeno, že se v díle střetává sen a skutečnost, vyprávění neustále balancuje na pomezí těchto dvou rovin bytí. Prostředí tomu odpovídá. Najdeme zde bohatou směs exotických, neskutečných, ale i všedních a obyčejných míst. Některá jakoby připlula z arabských pohádek, některá z laciných detektivních povídek, některá z vědeckých laboratoří daleké budoucnosti. Kniha čtenáře zavede do odbavovací kanceláře vesmírné společnosti i na palubu letadla, do fantastických sálů umělého ráje všech požitkářů – „Gedonie“, neméně neuvěřitelného „sálu dutých zrcadel“ ve tvaru koule, snové chodby s tisícem zavřených dveří, na ostrov se zvonícím mostem; do orientální komnaty, trůnního sálu královského paláce, do chrámu, kabaretu, kasina, na burzu, tržiště, do obdoby newyorského Bronxu, i do zpustlé kuchyně; ruin, mezi nimiž táboří armády, dětského pokojíčku, do šatny, „kočičího pařeníště“, prázdných pokojů s lidskými orgány, místnosti s „počítačem“ apod.

Prostředí se střídá poměrně rychle, neboť hlavní postava – reflektor vyprávění – neustále cestuje mezi jednotlivými patry Mullerova Domu. Tento hrdinův pohyb je zajímavý sám o sobě – není totiž vůbec řízený; je vesměs dílem „náhody“ v jaké další scénérii, v jakém prostředí se neviditelný detektiv ocitne. Nejde o detektivní pátrání, jakby naznačovala zápleтка románu, ale spíše o bloudění. Spojovací články mezi jednotlivými patry (scénami) může být schodiště, častěji však výtah („lift“) nebo tajemné temné chodby, mysteriózní průchody (kouzelné dveře) apod. Změna prostředí (patra) se často ve vyprávění spojuje se ztrátou vědomí (případně „smrtí“) hlavního hrdiny.

<sup>191</sup> Ve sci-fi díle je „něco jinak“, ale právě tato drobná odchylka, tato jinakost umožňuje lépe proniknout pod povrch některých skutečností našeho „opravdového“ světa a společnosti. V tomto duchu vysvětluje a definuje žánr sci-fi Ondřej Neff. (Neff, O.: *Něco je jinak*. Praha, Albatros 1981, s. 7-11.)

V takových momentech se děj přesouvá do druhého rámce vyprávění, v němž se blouznící pacient marně pokouší zaostřit na předměty a tváře „skutečného“ světa – v olejové lampičce vidí lebku apod. Čtenář si může později (či při druhém čtení) domyslet, že tato probleskující rovina skutečného světa obsahuje postel, lampu, nosítka, tváře doktorů, sester a lapiduchů, nic víc, ale vypravěčovo vyprávění mu k tomu poskytne dostatek vodítek až v úplně poslední kapitole – do té doby vidí svět očima blouznícího zajatce, tedy nekonkrétně, rozostřeně.

Čas v díle plyne dopředně, nicméně nespojitě. Jeho „jednotu“ narušují časoprostorové skoky mezi patry Domu a druhou rovinou děje – obrazem trpícího pacienta tyfového lazaretu. V textu najdeme několik nahodilých časových údajů (neviditelnost detektivova má trvat 30 dní; doktor v poslední kapitole sděluje hrdinovi, že o sobě nevěděl 3 dny), ale ve skutečnosti nemá časové plynutí prakticky žádný význam. Jako ve snu – nikdo nezměří, jak dlouho sen trvá a jaký časový úsek uplyne, než ho nahradí jiná představa. Sjedná-li si tedy Muller s Brokem v Domu o tisíci patrech schůzku, stanoví její čas na „dnes večer“; takový údaj ale není vůbec důležitý, vždyť detektiv nemá vůbec potuchy o tom, zda je noc, či den, k setkání dojde nezávisle na čase.<sup>192</sup> Zjevná souvislost času blouznění Petra Broka po Domě a času blouznění lazaretního zajatce nevyplývá z toho, že by v obou úsecích plynul čas stejně rychle, v obou je celkem irrelevantní veličinou, ale z faktu konečnosti obou dějů. Dobrodružství detektiva má dopředu dané vyústění (konec) v souboji s hlavním padouchem, blouznění zajatce musí skončit probuzením, nebo smrtí.

Zacházení s časem a prostorem, neustálé změny prostředí a jeho nespoutaná fantazijnost ukazují na montážní charakter prózy. Střídání jednotlivých obrazů (scén) v Domě o tisíci patrech se nemálo řídí logikou snu. A není nakonec lepšího příkladu montáže než sen?

#### 4.2.4 Děj, dějovost vyprávění

O základním rozdělení na dvě syžetové roviny, z nichž jedna víceméně rámcuje druhou, tu byla řeč již několikrát. Shrňme nyní, že rovina rámcová (lazaretní pacient) je zcela nedějová, statická, tvoří ji jen záblesky (vědomí), symboly (jako lebka, trojúhelník), barvy<sup>193</sup> atd.; až v poslední kapitole se rozvine do jakéhosi vysvětlujícího, vypravěčem vedeného a dialogem hlavní postavy s bezejmenným doktorem ukončeného závěru.

Hlavní rovina vyprávění (rovina „Domu“) oproti tomu dějem oplývá. Posouvá jej jak vypravěč, tak dialogy jednajících postav. Děj naplňuje čtenářské očekávání svižného dob-

---

<sup>192</sup> Petr Brok na téma času medituje v knize takto: „*Ještě dnes večer musím přijít do ulice Alice Moorové, patro 354, dveře 99. – Docela jsem ztratil měřítko času... Není pro mne dnů ani nocí. Kdy mi řekl Muller své dnes? Zdá se mi, že již mnoho a mnoho času je ode mne vzdáleno toto jeho dnes! (...) V kterém jsem nyní patře? – Kterak naleznu Mullera? Jak ho zavraždím? - -*“ *A najednou shůry bylo slyšet hlas: „Petře Broku! Patro 354! Dveře 99! Čekám na tebe!“* (Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Praha 1964, s. 120. Vlastní pozvání vyslovil Muller „rozhlasem“ na s. 86.)

<sup>193</sup> O barvách, jejich úloze, četnosti a symboličnosti v Domu o tisíci patrech se je možné dočíst v práci: Haramijová, Petra: *Jan Weiss: Dům o tisíci patrech*. Bakalářská diplomová práce, FF MU v Brně 2006, s. 35-37.

rodružného příběhu, obsahuje akční pasáže, peprné dialogy i celkem nečekané zvraty. Přesto si čtenář chtivý akce a dějového napětí na své tak docela nepřijde – více než polovina kapitol je dějová málo nebo vůbec, vyplňuje ji vypravěčský popis fantastních prostor, předmětů a nezvyklostí v Domu o tisíci patrech. Míšení těchto základních elementů Weissova vyprávění působí ovšem přirozeně, přes značnou popisnost a záměrně posilovanou snovou fantastnost a bizarnost si příběh zachovává dějovou svěžest, napětí a dynamiku.

Děj v díle je sice přetržitý, místy spíše zákony snových asociací než kauzalitou pospojovaný, přece však jednotný a v jádru nikterak komplikovaný. (Snad proto skromný Weiss dílo označil nejprve za povídku, nikoli román).<sup>194</sup> Nedochází ke splétání mnoha dějových linií, návratům, odvážným dějovým skokům apod. Ačkoli nejde o román-řeku ani románovou fresku, působivost díla se tím nesnižuje.

Weiss stvořil dílo formálně inovativní a experimentující. Ozvláštňují ho četné heterogenní textové útržky a fiktivní dokumenty (vmontované texty), jejichž pomocí může být děj rovněž posouván. Tak například v 2. kapitole se „zapomenutá“ identita hlavního hrdiny odkrývá pomocí zápisků v notýsku a novinových ústřížků. Vedle toho se spisovatel inspiroval novým médiem filmu – nejen v 7. kapitole je děj veden filmovým způsobem, použitím vrstvených motivů, rychlého střihu, dokumentárně neangažovaného (objektivního) oka kamery, filmového chápání montáže.<sup>195</sup>

Na závěr dodávám, že děj Domu o tisíci patrech nepodléhá tak silně montáži jako děj Čapkovy Války s Mloky a jiných v této práci zmíněných děl. Přesto i v kategorii dějovosti známky montážnosti nalézt lze, ať už tkví ve snovém řazení motivů připomínajících film, nebo v přítomnosti dvou rovin vyprávění (děje), rámce a rámcovaného příběhu.

#### 4.2.5 Vmontované texty

Už celkové žánrové zařazení Domu o tisíci patrech není jednoznačné. Je to osobitá směs dobrodružné povídky, sci-fi utopie<sup>196</sup> a společenské alegorie. Stylovou heterogenost díla pak dále zvyšují vložené, graficky vydělené, případně i zvýrazněné textové útržky.

Četnost vmontovaných textů je nižší než v Čapkově Válce s Mloky, ale stále značná; jejich distribuce ovšem není příliš pravidelná. Několik kapitol tvoří z velké části právě vmontované texty, ve většině ostatních kapitol ale není po montáži ani památky, stylová heterogenost je v nich nízká.

Mluvíme-li o vmontovaných „textech“, musíme upozornit na fakt, že ne vždy jde o texty v pravém slova smyslu. Procentuální početní většinu vložených a graficky vymezených textových ozvláštňení tvoří nápisy (na vývěsních tabulích, cedulkách a tabulkách, na do-

<sup>194</sup> O žánrovém „zařazení“ díla se napsalo nemálo slov. Rozsah knihy je prostřední, na povídku je příliš dlouhá, jako román krátká. Děj nekomplikovaný, ale počet tematických okruhů, otevíraných problémů vysoký. Nakonec zvítězilo kritérium literárního významu a většina obce českých kritiků se přiklonila k hrdému pojmenování „román“.

<sup>195</sup> Jan Weiss měl k filmu blízko – viz též úvod kapitoly 4.6 (Filmová inspirace v Čapkově Válce s Mloky), kde je zmíněna Weissova „filmová“ povídka Rádio – růže – ruka.

<sup>196</sup> Přesněji (a „moderněji řečeno“) jde o dystopii, respektive antiutopii.

movních štítech a na dveřích, na hřbetech knih (knižní tituly), jmenovky na zvoncích apod.). Velmi výrazně se v knize uplatňuje funkční žánr reklamy a reklamních hesel. Objevují se slohové útvary administrativního stylu – zápis (záznam) dražby, dopisní smlouva, adresa, vizitka. Textově bohatší a stylově příznačnější jsou novinové výstřižky, zápisky v notýsku, zatykač a vyhlášky, modlitba, věštba (ta jediná zůstala v textu graficky nezvýrazněna).<sup>197</sup>

Vmontované útržky mají funkci ozvlášťující. Činí vyprávění barevnější a zároveň jaksí hmatatelnější, přístupnější smyslovému vnímání. Inspirují se filmovou kulturou, poněkud vizualizují literární text. Mohou působit jako autentizační prvek, jak tomu obvykle i u fiktivních dokumentů bývá, ale ve skutečnosti podporují více fantastickou a snovou stránku románové struktury.<sup>198</sup> To proto, že s nimi autor nakládá až s poetistickou hravostí, často je obdařuje zárodky humoru a bezstarostnou lehkostí, s níž napodobují stylistické vzory a předlohy v naší „reálné“ každodennosti. V případě „modlitby“ a některých reklam vystupuje na povrch moment stylové (žánrové) parodie.

#### 4.2.6 Grafika románu

Grafická úprava textu Domu o tisíci patrech byla pro samotného Jana Weisse velmi důležitá, neboť v poznámce k třetímu vydání Domu o tisíci patrech napsal: *„Ty rámečky, titulky, firmy, nápisy, hlasy a vyhlášky jsou dnes neobvyklé, ale já si nedovedu představit „Dům“ bez nich. Je v tom síla evokace i kouzlo naivnosti. Je v tom tajné přání autorovo, aby i písmo pomáhalo vytvářet atmosféru, provokovalo, pohrávalo si, bičovalo a spolupůsobilo k rozletu fantazie. A právě písmo k tomu dopomůže mnohdy lépe nežli špatná ilustrace.“*<sup>199</sup>

O důsledném grafickém odlišení a zvýraznění vmontovaných textových útržků jsme hovořili v předešlé kapitole, nicméně tendence po grafickém ozvláštnění a nevšední pozorné strukturaci díla se neomezovala pouze na ně. Celý text Weissovy knihy je přehledně rozčleněn na 48 krátkých kapitol označených římskou číslicí a doplněných o jistý typ epického záhlaví, tedy stručný obsah dané kapitoly.<sup>200</sup> Podobná záhlaví jsou častá např. v některých Vernových románech a příbuzné dobrodružné („pokleslejší“) literatuře, k níž má Dům o tisíci patrech velice blízko (dalšími společnými znaky jsou: stručnost odstavců, svědčící o rychlém dějovém spádu, zápletky, dějové schéma, některé motivy atd.). Přehlednost a grafická pestrost však může ukazovat i k jinému inspiračnímu zdroji. – „Text

<sup>197</sup> Na stránky knihy neodkazují. Pro stručnou orientaci po vmontovaných textových součástech viz přílohu.

<sup>198</sup> Jako záležitost čistě autentizační interpretoval (mylně) vmontované nápisy a texty Zdeněk Heřman. V jeho výkladu tvořily symbolickou spojnicí mezi pokřivenou kapitalistickou společností v románu a kapitalismem v ČSR 20. let. (Heřman, Zdeněk: *Napětí mezi snem a skutečností v díle Jana Weisse*. Plamen 4, 1962, č. 5, s. 51.) Pomineme-li tendenčnost interpretace, stále proti ní svědčí i níže citovaná poznámka Jana Weisse o účelu grafických hrátek v díle.

<sup>199</sup> Weiss, Jan: *Poznámka autorova*. In: Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*. Praha, ČS 1990, s. 244.

<sup>200</sup> Na totéž je upozorněno i v knize: Hodrová a kol: *...na okraji chaosu...*. Praha, Torst 2011, s. 384.

díla má snahu evokovat v nás zdání, že se nám před očima odvíjí chimérické filmové pásmo.<sup>201</sup>

Konkrétní typografie se samozřejmě v různých vydáních knihy mírně liší, vždy je ale výrazná. Objevuje se mnoho fontů písma v různých velikostech i řezu. Grafika vmontovaných textů napodobuje reálnou předlohu – takže např. tituly knih jsou ohraničeny grafickým objektem připomínajícím knižní vazbu (hřbety knih), některé reklamy na vývěsních štítech jsou doprovázeny ilustrací (černobílý náčrt dýky apod.) a i ta ohraničení vmontovaných prvků, která nejsou řešena pomocí samostatného grafického objektu (nejsou „kreslená“), vykazují vysokou míru variability a originalnosti. Připravit *Dům o tisíci patrech* po grafické a technické stránce k tisku nemůže být jednoduchý úkol!

Graficky zvýrazněné nejsou jen vmontované texty a epická záhlaví, rovněž důležité dialogy a zejména „amplionové“ repliky Ohisvera Mullera, který po většinu románového děje mluví shůry jako bůh, aniž by jeho fyzické tělo bylo přítomno, zvýraznil Weiss typografickými prostředky.

Grafická montáž představuje důležitou složku výstavby *Domu o tisíci patrech*, je integrální součástí díla, podílejí se na jeho hodnocení a významu. V tak velké míře se grafická montáž v románové próze obvykle nevyskytuje, v několika kapitolách „*Domu*“ se málem podobá poetistickým či surrealistickým kolážím.

#### 4.2.7 Humor a jeho charakter

Weiss se v žádném ze svých děl neprofiloval jako čistokrevný literát-humorista; přesto lze u něho snadno humor a náznaky humoru vystopovat. V *Domu o tisíci patrech* se humor nachází ponejvíce ve vmontovaných textech, které občas překvapí poetistickou jazykovou hravostí (vtipem); některé „reklamy“ jsou pak parodií na klasická reklamní kliše a svérázně zacházení s pravdou a fakty. Zárodky satiry se objevují v kapitole o burzovním životě v Domě i jinde. Jistá dávka humornosti, kouzlo nechtěného vtipu se pojí s dětskou naivností zápletky a schématem příběhu (záchrana princezny z rukou padoucha, finty, pomocí nichž se silám dobra podaří doběhnout nepřítele...).

Mnoho kapitol je nasyceno specifickou, „weissovskou“ atmosférou grotesknosti a bizarnosti. Při četbě Weissovy knihy čtenáře nepotkají brániční křeče od smíchu, ale úsměv či napůl nevěřící úšklebek mu na tváři vytane často.

Chceme-li popsat humor v díle z hlediska jeho druhové rozmanitosti, pak musíme konstatovat, že obsahuje náznaky satiry, parodie, řídký jazykový vtip a hromadu bizarních napůl komických, napůl znepokojivých vizí, které jednoho pobaví, druhého rozpláchnou a třetího naladí na vážnou, filozofickou notu. Druhově je tedy humor vcelku rozmanitý, o montáži zde přesto nemůže být řeč. Humor není v díle natolik důležitý a hlavně frekvencovaný, aby výrazněji ovlivňoval (určoval, podmiňoval) kompoziční stavbu. Jeho míšení není navíc ani programové, ani dostatečně zjevné.

---

<sup>201</sup> Haramijová, Petra: *Jan Weiss: Dům o tisíci patrech*. Bakalářská diplomová práce, FFMU v Brně 2006 (vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc.), s. 43. Práce obsahuje kapitolku o grafice Weissova *Domu o tisíci patrech*.

#### 4.2.8 Závěrem k montážnosti románu

Stavba Domu o tisíci patrech se prokázala být montážní, analýza všech 7 sledovaných kategorií to jasně dokládá. Realizují se přitom zejména tyto dříve definované typy montáže:

- a) montáž jazyková – se zde nevyskytuje. Jazykově hravá jsou některá (vlastní) jména, ale na to, abychom dílo označili i za jazykově montážní, to nestačí.
- b) stylová – v románu je výrazně zastoupena; napomáhá jednak autentizovat fikční svět díla, jednak evokovat obrazově-vizuální, snové vnímání textu. V té úloze je tedy zároveň výrazem spisovatelské hravosti.
- c) citátová – není přítomna. Dům o tisíci patrech působí na čtenáře dostatečně svou snovou fantaskností a originalitou.
- d) filmická – filmové, tj. vizuální pojetí prezentace uměleckého obrazu je pro román typické. Umožňuje přibližovat realitu a sen, míchat nevšední představy (záběry), vytvářet esteticky účinné koláže motivů, oddělovat jednotlivé obrazy stříhem. Ačkoliv filmová montáž není vedoucím kompozičním činitelem, hojně se v díle uplatňuje.
- e) tematická, pásmová – má v díle podstatnou úlohu. Na dvě pásma – rámec a vlastní příběh – se rozpadá syžet románu. Montáž témat, pohádkových a dobrodružných motivů spolu se snovými vizemi a představami pak tvoří specifický, originální fikční svět „Domu“.
- f) grafická (vizuální) – je opravdu příznaková, výrazná. Napomáhá oddělit cizorodé texty vložené do proudu vyprávění, ale je také hrou, která má vizualizovat slova. V románu hraje prim snová atmosféra. Sny – ty přece samy o sobě mají povahu obrazových montáží. Grafické hry pak plní úkol ladit čtenáře na obrazové vnímání světa snoubícího se snem.

Z montážních rysů se uplatňuje: kolážovost, mozaikovitost, stylová synkretičnost, pásmovost, polytematičnost, méně asociativnost, fragmentárnost, paralelita. Oproti Válce s Mloky shledáváme výrazný úbytek montážních rysů (v kvantitě i kvalitě). Není se čemu divit, Weiss skutečně nebyl autorem umělecky tak progresivním jako Čapek, nejmodernějších formálních experimentů zřejmě ani nebyl schopen.

Z hlediska funkce můžeme v Domu o tisíci patrech sledovat spíše „nezaměřenou montáž“, která znejasňuje a zmnohoznačňuje fikční svět, potažmo též vyznění („poselství“) knihy.

Montáž – na mysli máme hlavně tu stylovou a grafickou – se v díle vyskytuje jak ve funkci „autentizační“, tak jako „hra se čtenářem“ (viz výše). Nelze říci, která z poloh má větší význam.

## 5 Jiří Haussmann – Velkovýroba ctnosti

Tato výborná románová parodie s podtitulem „nepravidelný román“, který ukazuje na zajímavé (příznakové) formální řešení díla, vyšla v říjnu 1922. Jejím autorem byl čtyřicetiletý začínající satirik a právě dostudovaný právník Jiří Haussmann<sup>202</sup>, Velkovýroba ctnosti byla jeho první, avšak i poslední delší prózou – o necelé tři měsíce později zemřel na tuberkulózu. Pokusme se Haussmannův odkaz alespoň částečně oživit v této kapitole.

### 5.1 Montáž a parodie

Jsou v literatuře žánry, které si bez jisté míry montážnosti nelze představit. Mezi ně náleží parodie. Vždy bude spojovat poněkud nesourodé složky vtipem přetvářené předlohy, ať už ta je sama literární nebo má podobu historické skutečnosti (událostí). Parodická díla nadto málokdy vycházejí pouze z jednoho zdroje, kombinuje a mísí se v nich humor z vícera zdrojových oblastí; stylová heterogennost pak nemusí být ani záměrná, vyvolává ji prostě závislost na parodovaných vzorech. U Haussmanna je montážní komponování knihy chtěné a reflektované, byť zároveň do značné míry nutné – vzhledem k šíři satirizovaných a parodovaných okruhů.

Možná díky tomu, že satirik parodista nevytváří dílo jímající svou původností, ale spíše trefností s jakou stíhá zesměšňované skutečnosti a texty, bývala a bývá parodie považována za něco literárně nižšího. Přijetí Velkovýroby ctnosti v dobových recenzích nebylo dvakrát vřelé<sup>203</sup> a dokonce i sám autor vnímal jednostrannost svého výjimečného talentu jako handicap, když v dopisu příteli přiznával, že ani nic jiného než parodii psát nedovede.<sup>204</sup> Přitom vytvořit kvalitní parodii si žádá ohromnou dávku originality a původnosti, nikoli sice v první řadě tematické, ale té, spočívající v přístupu a formálním uchopení. Ondřej Neff uměleckou legitimnost a působivost literární parodie uznává, ve své studii navíc píše, že práce satirika-parodisty se podobá práci autora sci-fi (ne náhodou je i tento žánr často viděn skrze zamlžená skla předsudků): „*Satirik stejně jako autor sci-fi zachovávají základní znaky předlohy, to jest ze skutečnosti, a jiné znaky zkreslují nebo posouvají do nereálné roviny. Někteří teoretici považují sci-fi literaturu za „literaturu co kdyby“.* V tomto smyslu je sci-fi parodií na skutečnost. Ať už je tato hypotéza obhajitelná,

---

<sup>202</sup> Osobností Jiřího Haussmanna se nejobsáhleji zabývá celkem nedávno vydaná monografie Pavla Pešty (Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*. Brno, Atlantis 1999.)

<sup>203</sup> Obzvlášť tvrdý byl na Haussmanna Arnošt Procházka v *Moderní revui* nebo J. O. Novotný v *Cestě*. Podrobný přehled recenzí viz v: Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*, s. 99-108.

<sup>204</sup> Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*. Brno, Atlantis 1999, s. 105. Psaní bylo adresováno Emilu Vachkovi, který jako jeden z mála, jak Haussmann píše, jeho dílo pochopil. Přesto upozorňuji, že slovo „přítel“ v textu je poněkud nadsazené, šlo spíše o staršího kolegu v řemesle. V čem se Haussmann cítil být pochopen, není těžké uhádnout – Vachek v recenzi Velkovýroby ctnosti zdůraznil dravou tendenčnost, socialistický světový názor a vtipný „žurnalism“, kterým autor tento svůj názor šíří. Haussmannovi to lichotilo už proto, že ostatní recenzenti nebrali socialistický závěr románu příliš v potaz. V sebekritice se pak rozhodně nešetřil: *Já totiž nemám vůbec talentu tvůrčího, nýbrž jen jakousi napodobivou a karikaturní schopnost: „Dokud perzifluji sloh detektivek, profesorský sloh, zprávy generálních štábů, nadšené řeči poslanců atd. atd., jsem ve svém živlu, ale jinak mi to nejde.“*

*nebo ne, jisto je, že Jiří Haussmann se brzy dostal od básnické parodie k satirické sci-fi. Téměř všechny jeho prózy do této kategorie patří.*“<sup>205</sup>

Utopický („sci-fi“) svět Velkovýroby ctnosti oplývá především humorem. Už při rozboru Čapkovy Války s Mloky jsme viděli, jak si humor podřizuje jiné stavební složky díla, jak ovlivňuje tematické uspořádání, podobu syžetu. U Haussmanna je humor jako organizační princip ještě silnější. Autor využívá bez nadsázky takřka všech dostupných způsobů parodie, satiry a vtipu, aniž by se ohlížel na panující uměleckou normu toho, co ještě je a co není přijatelné, co je vhodné a co naopak nízké a plytké. Právě touto metodou proti sobě pošťoval kritiky, kteří se pak soustředili na rozhodné odmítnutí těch několika málo věcí, lépe řečeno vtipů, které danému kritikovi připadaly již za hranou slušného vkusu.

Humornému vyznění se (ve velké části knihy) přizpůsobuje složka tematická i stylová. Haussmann se v první řadě snaží tematizovat ty otázky, postavy, problémy, historické události a procesy, které hýbaly českou poválečnou společností, a až v druhé řadě rozvíjí vlastní příběh, fabulační námět vynálezu mechanického „uctnostnění“ obyvatelstva. Podobné je to se žánrovou heterogeností. Autor vědomě rezignuje na snahu stvořit román stylově stejnorodý, uzavřený a sjednocený jeho spisovatelskou stylistickou obratností. Naopak – svou virtuozitu prokazuje v mnohosti žánrových rejstříků, jejichž styl dokáže ovládat a montážně spájet v celku díla. Styly a žánry pochopitelně nevyužívá bezpříznakově, nýbrž v jejich parodické verzi. Jako perzifláž se tak v textu objevuje psychologická novela, detektivní příběh, dobrodružná próza, populární oslavný životopis autority, historické pojednání, právě tak jako zprávy tisku, dopisy, vojenská hlášení, parlamentní návrhy, soudní a právní dokumenty, reklamy apod. Haussmannovy hrátky se styly a žánry přitom vystupují v textu buď samostatně – jako fiktivní dokumenty (historické i literární), nebo se zapojují přímo do vyprávěčova pásma, charakter vyprávění se proměňuje v závislosti na tématu nebo předmětu parodie.<sup>206</sup>

## 5.2 Ideovost Haussmannovy parodie

Dílo exceluje jako hravá a přitom velmi konkrétní satira, explicitní parodie všeho a všech – od jednotlivců po národy, od konkrétních textů po literární žánry, od jedné drobné vady na charakteru člověka po ideologické soustavy – to vše dokáže Haussmann parodovat, karikovat, travestovat, podrobovat tu více, tu méně milosrdnému zesměšnění. Je zde navíc mnoho silných (jasnozřivých) pasáží demaskujících lidskou omezenost, společenské chyby a falešné modly – satirická účinnost textu je vysoká. Co v románu není (a mnohý dnešní čtenář dodává: „naštěstí“), je nějaká výrazná jednotící idea, plán nebo symbol, jenž by zakládal jednoznačnou interpretovatelnost, ukazoval na poslušnost ideologii. Jiří Haussmann jako autor románu sice čtenáři v náznacích (pocta Karlu Marxovi

---

<sup>205</sup> Neff, O.: *Něco je jinak. (Komentáře k české literární fantastice)*. Praha, Albatros 1981, s. 147. V citované knize Neff přináší zajímavý medailón Haussmannovy osobnosti a tvorby – viz kapitolu s nadpisem „Život krátký a slavný“, s. 139 – 157.

<sup>206</sup> Faktu stylové heterogenosti (a oproti jiným v této práci rozebíraným dílům i jisté nekoheznosti) si nelze nevděkovat. Poukazuje na ni mj. také: Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*, s. 92.)



apod.) dává najevo své levicové politicko-ideové založení, ale jeho schopnost a potřeba parodovat vítězí.

Přesto nelze odbýt otázku etického rozměru a ideového směřování díla povšechným tvrzením, že autor měří nestranně všem, že rozdává satirické rány na všechny strany, že jeho jediným programem je negace komikou. Na první pohled by se to tak jevit mohlo, alespoň někteří kritici právě tuto domnělou všestrannost buď vyzdvihovali, buď zatracovali.<sup>207</sup> – Román se vysmívá veřejnému životu c. k. habsburské monarchie, omezené válečné propagandě Rakouska-Uherska a primitivnímu militarismu Německého císařství, předválečným kapitalistickým pořádkům; ale také mladé Československé republice, jejímu veřejnému a politickému životu, politickému uspořádání nové poválečné Evropy, občanské válce; světu úřednickému, politickému, novinářskému, akademickému i uměleckému atd. atd. Zdá se, že autor neopomněl napadnout humorem žádný cíl, ale není tomu tak. Ve skutečnosti se ve Velkovýrobě ctnosti projevuje značná tendenčnost.

Nalezneme ji především v závěru románu a je bohužel spojená s poklesem umělecké kvality a dokonce i prosté čtivosti (!) knihy. Děj posledních dvou kapitol parafrázuje dějiny poválečné Evropy, tedy horké přítomnosti v době vydání díla, zvláštní pozornost pak věnuje průběhu ruské revoluce a vítězství komunismu. Ztrácí se vtip a parodičnost již není sžíravě všestranná, nýbrž spíše programová. Autor předstírá čtenáři svou málo optimistickou vizi budoucnosti Evropy, v níž dominuje jednak přesvědčení o správnosti komunistických idejí, jednak též nevíra, že prohnílý svět umožní Sovětskému svazu realizovat socialistickou „utopii“. Satira v podstatě přechází v jakýsi druh politického a sociálního vizionářství a původně ryze komická (satirická a parodická) utopie se pozvolna mění na vážnou! Řečené nejlépe dokládá autorovo – v textu explicitní – ztotožnění pojmů „utopismus“ a „socialismus“.<sup>208</sup> Nechtěně se zde vyjevují limity Haussmannovy montážní metody – mnohost, barevnost a víceznačnost parodovaných témat, stylů, motivů a dějů, stejně jako svobodná, otevřená, jen potřebami humoru ovládaná kompozice neumožnila, aby proměna parodického románu v konstruktivní, ideovou utopii byla dokonána v úplnosti.

---

<sup>207</sup> Mezi jinými i Arne Novák, který za všestrannost chválil. Ve výše již zmíněném dopise Emilu Vachkovi si Haussmann ale stěžuje, že ho kritik pochopil přesně obráceně. Viz: Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*, s. 105.

<sup>208</sup> Mluvím-li o poklesu kvality, nechci tím v žádném případě upírat Haussmannovi právo na víru v lepší zítřky s komunismem, naopak – jeho přitakání Marxovu dílu a sovětskému budovatelství svědčí jedině o vnitřní opravdovosti, pokorném a nezištném idealismu, o duši bažící po spravedlnosti a touze po odpovědném řešení sociální otázky. Bylo tomu tak u většiny mladých poválečných intelektuálů a je chyba to zamlčovat. Haussmannovi se nicméně nedaří závěr knihy ideologizovat účinně, přesun od parodie všeho k ukázání směru, od „dystopie“ k „utopii“, je příliš rychlý a těžko postřehnutelný, změna vypravěčského tónu nedokonalá. Čtenář pak zákonitě vnímal poslední kapitoly nikoliv jako směle burcující, ale jako nudné a odbyté.

### 5.3 Inspirační zdroje Velkovýroby ctnosti

Jiří Holý upozorňuje na spřízněnost Haussmannova pojetí utopie s českou tradicí danou broučkářskými Svatopluka Čecha.<sup>209</sup> Je pravdou, že i Velkovýrobu ctnosti lze vnímat jako satirickou alegorii, ale s tím dovětkem, že alegorická a tedy v podstatě moralistní složka je zde silně oslabena ve prospěch parodie, hry a vtipu na všech úrovních textu. Dílo není jen alegorické, obsahuje i velice konkrétní a časový humor a jeho stavba nesměřuje k jednomu závěru.

Mluvit lze též o tradici heinovské a o inspiraci domácí politickou satirou havlíčkovského střihu. Vliv Havlíčkův připomíná „sklon k lapidárnímu, hovorovému jazyku a výrazu, schopnost vyhrcovat ostré pointy“ apod.<sup>210</sup> Rovněž s komikou jiného výrazného humoristy, Jaroslava Haška, by se společné rysy našly, oba například dokázali humorně reflektovat světovou válku. Není pochyb o tom, že Haussmann Haška četl, i ve Velkovýrobě ctnosti se nacházejí pasáže přímo inspirované jeho příběhy (minimálně charakter humoru ve 20. kapitole tomu nasvědčuje). V celku je ale Haškův vtip plebejštější a jadrnější, Haussmannův zase absurdně logický, intelektuálně pronikavější. Zmínili jsme dvě velká jména českého humoru, ale asi nejvýznamnějším zdrojem inspirace byly příspěvky dnes již naprosto neznámých autorů dobových humoristických časopisů, právě k jejich stylu a způsobu tvoření komického efektu má Haussmann nejblíže.

Konkrétně ve Velkovýrobě ctnosti je však nejpatrnější vliv Karla Čapka a jeho jen o pár měsíců starší humorné utopie *Továrna na absolutno*. Někteří kritici Haussmanna obviňovali bezmála z plagiátorství, jiní ho spěchali hájit (Haussmann prý měl námět díla hotový dávno před tím, než četl Čapka apod.).<sup>211</sup> Společná je utopická zápleтка – založená na fantastickém vynálezu působícím dobro mezi lidmi (mravnost/zbožnost), který po průmyslovém uchopení velkokapitalisty vyvolá zničující válku a katastrofu lidstva. Společné jsou i některé motivy, scény, otevřená stavba, stylová hravost, blízkost publicistiky atd. Některé pasáže nesou pečeť opravdu neoddiskutovatelné závislosti na Čapkově románu-fejetonu (scéna sbratření po ničivé válce ve 23. kapitole), nicméně jako celek si nejsou díla až tak podobná. V některých tendencích lze naopak spatřovat opačný směr inspirace. Tak například žánrová rozmanitost, časovost a angažovanost, prohloubená role parodie, všudypřítomná montážnost stavby – to vše charakterizuje vedle Haussmannova románu až pozdější Čapkovo (mistrovské) dílo *Válka s Mloky*.

Haussmann *Továrnu na absolutno* znal a nesporně se jí nechal inspirovat. Ještě aby tak neučinil!, vždyť právě schopnost napodobovat styly cizích předloh a autorů byla Haussmannovou hlavní devizou. Ve Velkovýrobě ctnosti se skutečnost pojímá jinak než u Čapka, vůdčí princip je parodický. Využitím mj. Čapkova díla Haussmann jen rozšířil základnu textů, jež karikuje, pozměňuje, jež vstřebává do montážní struktury svého díla a proti nimž vede polemiku.

<sup>209</sup> Holý, Jiří: *Proměny utopie, utopie proměn*. In: *Možnosti interpretace*. Olomouc, Periplum 2002, s. 152.

<sup>210</sup> Viz též úvodní medailón Jiřího Haussmanna k čtvrtému vydání *Velkovýroby ctnosti* z pera Radko Pytlíka. (Haussmann, J.: *Velkovýroba ctnosti*. Praha, ČS 1975, s. 8). O inspiračních vlivech píše i Přemysl Blažíček v hesle věnovaném Haussmannovi v Lexikonu české literatury (díl 2/I h-j).

<sup>211</sup> O problému podrobně: Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*, s. 92-97.

## 5.4 Analýza montáže

Stejně jako v případě předešlé analýzy (Jan Weiss – Dům o tisíci patrech) popisujeme smontovanost textu pomocí proměn v 7 základních kategoriích – viz rovněž přílohu práce. Změny žánrů a stylů se ukazují v rámci kategorie „vmontované texty“ a nikoli ve zvláštní kategorii, jako tomu bylo při rozboru Války s Mloky. To má tu výhodu, že popis nejzřetelněji heterogenních, „vmontovaných“ součástí může být takto detailnější. Také proto, že jej přímo doplňuje vedlejší kategorie grafiky (vmontovaných textů). Zastavme se nyní u každé kategorie zvlášť:

### 5.4.1 Vypravěč

Ve Velkovýrobě ctnosti vypráví autorský vypravěč. Na první pohled se příliš nemění; stále sledujeme typickou epickou naraci, ve které vševědoucí vypravěč provádí čtenáře dějem a komentuje (mu) prohlídku fikčního světa. Zastírá svou osobnost; nadhled a jakýsi typický autorský esprit oduševnělosti není tomuto vypravěči vlastní. Postupuje naivně, dělá jakoby nic, když líčí události, postavy a děje, ke kterým ale musí čtenář snadno nacházet paralely v realitě (sám čtenář musí poznat parodovanou oblast). V tabulkové analýze označujeme výchozí pozici vypravěče ve Velkovýrobě ctnosti jako tzv. kronikáře – satirika. Je to vypravěč průvodce, referující o ději tak jako kronikář o historii. Přitom však čtenáře bez ustání a bez varování zavaluje kritickým humorem, satirou, jejíž rozšiřování a odhalení ponechává na čtenáři.

Přesto se i vypravěč proměňuje, podléhá stylizaci a i jeho pozice je parodovaná. Tu vítězí kronikářská složka a vypravěč pouze prostředkuje děj (může se dokonce změnit na pouhého uvaďeče dialogů), tu je posilována role satirika a čtenář náhle pociťuje odstup vypravěče od tématu, odkrývá se satirický a parodický charakter vyprávění. Jednu krajní polohou tvoří vypravěč – historik, trochu podobný tomu, s jakým jsme se setkali v druhé knize Války s Mloky. „Historik“ předvádí jakoby autentické dokumenty (zápisy i obrazové mapky), zaujímá k nim stanovisko, hodnotí jejich hodnověrnost, přitom však zůstává slepý k tomu, co skutečně říkají. Podobně krátkozraký je vypravěč „glorifikátor“, který ve vložených mikropříbězích podává válečná exempla, plody propagandy.

Podstatná změna nastává na konci knihy, kdy se z „parodie na autorského vypravěče“ stává skutečně autorský vypravěč, „vizionář“. Takový, který chce čtenáři něco sdělit. Satiru nahrazuje ironie, „kronikářská, historická“ objektivita je postupně opouštěna a střídá ji stranickost.

Proměny a jednotlivé fáze vypravěče se však v románu sledují těžko, hranice mezi zmíněnými polohami nejsou ostré, ani zřetelné. Ve výsledku představuje vypravěč jednu z mála relativně stálých komponent výstavby románu. Ačkoli i na něm se montážní charakter prózy projevil, plní spíše funkci tmelu ostatních – montáží rozbitých – složek kompozice.

### 5.4.2 Postavy

Všechny postavy jsou buď parodiemi na skutečné (žijící) osoby, nebo mají literární vzory (jež karikují), či jsou tradičními komickými typy postav a reminiscencemi na humorná témata. Všechny jsou tedy „živé“ skutečně jen a jen ve světě knihy, jsou záměrně „papírové“, schematické a modelové. Neobjevuje se žádný kladný (nekomický) románový hrdina.

Zde je stručný výčet nejdůležitějších (druhů) postav: 1/ selfmademani Matador Chryso-pras a Vampyr Argyropras: karikatury úspěšných a všemocných byznysmenů, jimiž se ostatně dobová satirická a parodická literatura jen hemžila (srov. s Čapkovým Bondym z Továrny na absolutno i Války s Mloky, s Erenburgovým Trustem D. E. atd.). Jde o anti-hrdiny, jež v románu skutečně „jednají“, pronášejí dialogy, jsou účastny na ději, a to ve značné části knihy (vyskytují se cca v polovině kapitol). Ostatní postavy jsou jen pasivním objektem vypravěčovi narace, jediným zbývajícím „aktivním“ účastníkem děje je Argyroprasův pobočník, inženýr Excelsior, jakási nepřímá parodie na Edisona nebo Křižíka, typ geniálního konstruktéra a čaroděje elektrického věku (postava Excelsiora je celkem pružná, vždy však výhradně vedlejší; dokonce ani nepůsobí – ve srovnání s ostatními – příliš komicky).

2/ profesor Fabricius, „učitel filozofické propedeutiky ve výslužbě“: vynálezce agatergie, prostředku mechanického uctnostnění. Jde o karikaturu, figurku, typ roztržitého vědce nepoužitelného v praktickém životě. Jeho hybatelská dějová role (úloha v zápletky) se rychle vyčerpává a profesor „se věší na nejbližším stromě“. Podobnými karikaturami literárních typů jsou soupeřící detektivové Jack Morrison (Angličan) a Mack Jorrison (Američan), postavy z brakové dobrodružné literatury, kterou Haussmann paroduje jako celek v 5. a částečně i v 6. kapitole. I oni ze stránek románu brzy mizí.

3/ epizodické postavy – národnostní, příp. sociální a profesní typy lidí. Parodují se rysy „tradičního“ národního charakteru (vtipy na základě konfrontace přístupů: Američan vs. Rus vs. Žid vs. Čech atd.), perzifluje sloh i přirozenost novinářů (...zkázu této profese znamená vynucená pravdomluvnost...), také univerzitních profesorů (jejich domýšlivá malichernost) atd.

4/ karikatury skutečných osobností: ministři a poslanci parlamentu Utopie, potažmo ČSR, jejichž jména jsou průhledně pozměněnými jmény skutečných českých prvorepublikových státníků, osobnosti kulturního života, literáti, evropští státníci a další. Dílem se mihnou i jména osobností neparodovaných, jména držící si svou platnost, nepozměněná. Jde např. o tyto osobnosti: František Josef II. (resp. jeho busta), Karl Marx (Haussmannův pozitivní vzor učenosti, který to přitom „nedotáhl ani na doktorát“), generál Ludendorff, Lenin.

Problematika jmen (jejich komolení, parodizace, satirizace atd.) je u Haussmanna vůbec zajímavá – jména tvoří důležitou složku humoru. Projevuje se na nich jednak spisovatelova hravost, prostý talent zacházet vtipně s jazykem, zároveň ale hrají důležitou roli v identifikaci parodovaných oblastí – rozšifrováním jmen čtenář získává představu, o čem „skutečně“ autor mluví. Není to nic neobvyklého, podobný druh humoru a identifi-kační hry se běžně užíval v soudobých satirických časopisech i jinde.

Podobně jako Karel Čapek i Haussmann využíval mnoha různých způsobů přetváření (parodování) jmen; jeho fantazie se pojí s klasickou vzdělaností a dává vzniknout skutečně originálním tvarům. Viz příklady prostých a přece „mluvících“ přesmyček a vtipných hláskových variací – básník Dictator Vyk (= Viktor Dyk), kabaretní umělec Karel Mašle (= Hašler), ministři Dr. Arraschino (= Alois Rašín) a Kramerius (= Karel Kramář), historik prof. dr. Goal (= J. Goll), překladem utvořené jméno prof. dr. Boulanger (= Josef Pekař), poslanec Melenský (= ruský předříjnový premiér A. Kerenskij), nakladatel Jotto (= J. Otto). Nikoli na základě vlastního jména, ale spíše vypíchnutím charakteristického rysu parodované osobnosti vzniklo jméno: earl of Frankodul (= na západní Evropu orientovaný ministr zahraničí E. Beneš) atd.

Rovněž jména, která se nevztahují na konkrétní osobnosti, ale jsou spíše parodiemi typů, bývají mluvící (významová) – viz příklady: Matador Chrysopras a Vampyr Argyropras (jména lze přeložit z řečtiny jako výrobce zlata/stříbra, nikoli náhodná je ovšem konotace s českým prasetem – i „překlad“ zlaté/stříbrné prase bude správný), generál Halla-Partna, zabiják Rasnamordyi, major z Rabby-Adttů, univ. prof. Dr. Exeget, vojín Schweyck, Rus Báťuškov, piloti Daidalos a Ikaros atd. Mnoho jmen utváří řecká nebo latinská (plnovýznamová) slova: mírové organizace Pacifika a Eirenofora (= nositelka míru), záliv Dividenimperatský záliv, tvořící hranici mezi jižní a severní Utopií (Divide et impero – rozděl a panuj!), přístav Bellicusus (≈ válečná příčina), kde vypukla válka, umravňující látka agathergie (≈ dobrý skutek) apod.<sup>212</sup>

V Epilogu Velkovýroby ctnosti se objevuje sebeprojekce autora („Spisovatel“), která vede dialog s potenciálními (dopředu předpokládanými) kritiky díla. Ty zastupuje „Velký Směrodatný“, karikатурní a parodický typ všeználka a neomylného literárního podnikatele. Zda měl reálný předobraz a Haussmann si v epilogu vyřizuje účty s některým svým kritikem (či vydavatelským redaktorem), lze pouze hádat.

Instrumentální zacházení s postavami, vykreslení pouze komických rysů, využití významových jmen – to vše se zdá být nanejvýš příznačné pro parodickou montáž.

### 5.4.3 Prostředí

Pro prostředí, prostor i čas v díle je typický přiznaně instrumentální, uměle vytvořený a samozřejmě parodický charakter. Děje se odehrávají na „Utopijském ostrově, objeveném Tomášem Morem v 17. století a od té doby řadou badatelů důkladně prozkoumaném“. Čtenář se však o tomto faktu dozvídá až v 11. kapitole, do té doby má možnost sledovat parodii na politický, sněmovní a úřední život v ČSR, travestii detektivního žánru, v rámci níž navštíví všechny možné kouty světa – na zemi, ve vodě i v ovzduší. „Utopie“ se jednou zdá být na dostřel od Prahy, jednou jakoby ležela kdesi v Atlantickém oceánu, jindy jakoby vůbec nebyla na Zeměkouli.

Význam (parodovaná oblast) jednou ukázaného místa se navíc může v průběhu románu proměňovat. Utopie jako taková symbolizuje zpočátku Československo dvacátých let, potom se rozděluje na dvě části, z nichž jedna (severní) zastupuje předválečné Rakous-

---

<sup>212</sup> Otázce jmen ve Velkovýrobě ctnosti se věnuje (trochu z jiného úhlu pohledu) i Pavel Pešta. (Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*, s. 96-98.)

ko-Uhersko, druhá (jižní) představuje české země před válkou a po válce (Hausmann paroduje zdejší „revoluci“, moment osvobození ze „jha habsburského“). Vzápětí se přenášíme na válečná bojiště – jihoutopijská a severoutopijská strana připomenou různé země trojspolku i trojdohody (nejčastěji je parodována německá válečná mašinerie), zároveň se však zbavují závislosti na jakékoli předloze – autor se soustředí na samotný konflikt, paroduje přitom světovou válku (1914-1918) konkrétně i obecně válku vůbec (etický rozměr připomene Čapka). V závěru románu je pak Utopie obrazem Ruska v občanské válce, resp. Sovětského svazu 20. let 20. století.

Různorodost vlastních míst (prostor), v nichž se odehrává děj, je velká, nicméně nepříliš výrazně tematizovaná. V díle najdeme přístavní krčmu, poslaneckou sněmovnu, válečné zákopy i zázemí, redakci novin i třeba řeznictví, ale nehrají v příběhu významnou roli, autor se složitým popisem prostor nezdržuje, místo děje charakterizuje vždy stručně (charakterizuje-li ho vůbec nějak). Soustavný ohled na satirickou podobnost ukazovaného s reálným brání Hausmannovi zobrazovat prostředí příliš pečlivě, jde vždy spíše o postižení jednoho výstižného znaku, na jehož základě si čtenář spojí časoprostor daného úseku díla se správnou zdrojovou oblastí parodie.

Utopické prostředí Velkovýroby ctnosti nevytváří ucelený (koherentní a vnitřně autentický) svět, nýbrž slouží jako báze pro autorovy rozmanité parodické výlety. I proto je silně montážní povahy.

#### 5.4.4 Děj, dějovost vyprávění, způsob vedení děje

Velkovýroba ctnosti obsahuje pasáže nedějové (často se jedná o vmontované dokumenty), málo dějové – vlastně jakési komické, v podstatě divadelní, výstupy a scény, v nichž dominuje lehce konverzační dialog jednajících postav, – a většinu pasáží dějem naplněných.

V knize se toho hodně stane, přitom čtenář se skoro o všem dozvídá skrze vyprávění vypravěče. Toto vyprávění se, jak už bylo řečeno, často blíží výkladu historika, což mj. znamená, že předváděné dění nepůsobí svou dynamikou, ale je naopak podáváno staticky jako fakt. Ve fantastickém Hausmannově příběhu se prakticky (a trochu paradoxně) nevyskytuje dějové napětí. Přesto zde není nouze o překvapení. Čtenář se sice nechvěje strachem o osud lidstva, ale absenci požitku z emocionální účasti na vyprávěném bohatě vynahrazují nové a nové – stále originální a překvapivé – parodické a satirické analogie, které děj knihy přináší. Hodnota díla se nachází v oblasti intelektuální recepce, nikoli ve sféře dojmů a pocitů (emocionální působivosti).

Vedle výkladu dějin Utopie se v románu objevuje vícero mikropříběhů, krátkých dějových scén (mohli bychom je označit za kratší povídky či delší anekdoty), které rozvíjejí nějaký zajímavý fabulační moment hlavního výkladového vyprávění. Tyto občas až akční epizody se střídají v rychlé sekvenci, připomínající sérii filmových záběrů oddělených metodou „stříhu“. Některé výjevy jsou dialogické, v jiných děj vede vypravěč. Společný je jen jeden motiv – „uctnostnění“ (10. kapitola), nebo naopak „odctnostnění“ (23. kapitola). Vidíme, že nejen publicistika, politika, literární brak (atd.) přispěly svým dílem inspi-

race k formování tvaru Haussmannovy utopie. Také filmová montáž se podílí na výsledku.

Přestože strukturu románu rozbíjejí výše popsané epizody, střídání výkladových pasáží s konverzačními scénami a s textem vložených dokumentů, syžetová linie zůstává v podstatě kronikově lineární, nenajdeme zde žádné návraty v ději, flashbacky a nevysvětlené přeskoky (ty jsou vždy motivovány alespoň potřebami parodie). Děj není jednoduchý, ale zároveň ani tak rozdrobený jako např. děj Války s Mloky. Dominance humorné složky v kompozici díla dějovou homogennost vylučuje, ale ani montáž se v tomto bodě neprojevuje příliš výrazně.

#### 5.4.5 Vmontované prvky

Ve Velkovýrobě ctnosti nalézáme opravdu velké množství heterogenních – vložených – textů, tj. „dokumentů“, s jejichž pomocí autor ozvláštňuje a doplňuje vyprávění (výklad). Vmontované texty můžeme rozdělit do několika oblastí – jsou to:

1/ dokumenty úřední, resp. právní povahy – od bezvýznamných (vyhlášky, úřední komuniké), přes politické (dementi zprávy, iniciativní návrh, exposé ministra zahraničí), po ty nejzávažnější (diplomatické nóty, prezidentské provolání, pakt světových mocností). Jasně se v nich ukazuje Haussmannovo právníké vzdělání, neboť jejich různorodé a přitom specifické formy jsou parodovány se všemi detaily (členění na paragrafy, zvláštní odrůdy právního a úředního jazyka). U těch nižších se jedná o perzifláž stylu, příp. funkce, u vyšších jde o parodii na konkrétní předlohy (císařské provolání Mým národům!, nóty vyměňované v předvečer války mezi Rakousko-Uherskem a Srbskem). Použitý humor je poněkud intelektuálního ražení.

Zvláštní případ představuje úřední podání, žádost evidovaná jako „Akt č. j. H<sub>2</sub>O 5229/94“, jejíž text tvoří (celou) 7. kapitolu. Výjimečný je jednak rozsah, jednak příběhová funkce – slovy fiktivního autora podání (prof. Fabricia) je zde popisován klíčový vynález agatergie (látky umělého umravňení), parodický moment (perzifláž šroubovaného stylu učence) se spojuje s momentem dějotvorným – do textu dokumentu proniká vypravěč, usměrňuje jej a komentuje.

2/ texty publicistické: parodie na různé publicistické útvary (články) – autor v nich sleduje tendence jednotlivých časopisů (např. konzervativnost Národních listů), nikoli však konkrétní vzory (tj. vlastní články); dále se objevuje časopisecký dopis apod.

texty propagandistické: velmi obšírné jsou parodie na zprávy válečných bulletinů a agitáční texty ze „Zlaté knihy armády“ (autor se opět vyspívá spíš tendencím, než že by šlo o travestii konkrétních předloh).

texty reklamní: Haussmann hojně využívá různé formy „žánru“ reklamy – v díle najdeme slogany, reklamní inzeráty, texty reklamních plakátů, reklamní rýmovánky atd.

texty jiné: telegramy, nápisy, objednávka, úryvek zápisníku – jejich funkce je spíše ozvláštňující, humor nevyplývá ani tak z parodie stylu, jako spíše z vlastního obsahu

těchto krátkých vložených forem a je spíše primitivnějšího charakteru (prvoplánový, naivistický, typicky „časopisecký“ humor).

3/ texty literární povahy, básně: patří sem verše „revolučního“ básníka, veršovaná přísloví (v němčině), naivní popěvek (říkanka) – tyto texty jsou slovní hrou, projevem jazykového humoru a nemají reálný předobraz, jiné další parodují konkrétní útvary: populární popěvek kabaretiéra K. Mašle (= Hašlera), Píseň nenávisti (≈ německé nacionalistické písně), eposej (jde o delší báseň s výrazně žertovnou slovní ekvilibristikou, která paroduje přepjaté národní vlastenectví; její předlohou je prý báseň „Česká legie“ A. Horáka<sup>213</sup>). Hausmann rýmoval rád, nápaditě, s originálním vtipem i satirickou pronikavostí; ostatně už jako student gymnázia přispíval do humoristických časopisů a jeho vydanou prvotinou byla sbírka *Zpěvy hanlivé*.<sup>214</sup> Ve Velkovýrobě ctnosti zaujme především „virtuozitou“, s jakou paroduje patetické veršové formy, jakož i neústrojné, násilné rýmy atd.

4/ prvky doprovázející vypravěčský výklad, vmontované elementy odborného stylu: poznámky pod čarou, ilustrativní mapky. I tyto prvky podrobuje autor parodii (stylu i funkce).

Jak z přehledu vyplývá, montáž žánrových forem, autenticky se tvářících historických dokumentů, rýmované poezie i dalších ozvláštňujících různě-stylových útvarů je opravdu pestrá. V tomto směru se může Velkovýroba ctnosti směle měřit i s Čapkovými utopiemi.

#### 5.4.6 Grafická montáž

V knize se využívá běžných typografických prostředků k strukturaci textu – objevuje se kurziva, proložení znaků a zmenšené písmo; nadstandardním grafickým prvkem (obzvlášť v románu) jsou nákresy mapek.

Další drobnou zvláštnost představuje přítomnost ortografického humoru, tj. záměrně chybného pravopisu v jednom z „dokumentů“ (v dopise nevzdělané venkovanky). Nutno ale dodat, že porušování pravopisné normy je obecně v humoristické literatuře spíše pravidlem, než výjimkou.

Zmíněné prostředky vydělují vmontované texty z bloku vyprávění, podílí se na jejich zpřehlednění, zdůraznění vybraných úseků, nebo ozvláštňování podoby textu. Ve srovnání s dříve analyzovanými díly je hra s grafikou až překvapivě nicotná.

O grafické montáži nemůže být řeč. Typografie knihy se sice snaží sledovat složitou montážní stavbu románu, ale v této snaze nezachází příliš daleko.

---

<sup>213</sup> Tvrdí to dr. Bohumil Svozil v poznámkách k 4. vydání knihy. (Hausmann, J.: *Velkovýroba ctnosti*. Praha, ČS 1975, s. 254.)

<sup>214</sup> Více o tomto díle viz v: Pešta, P: *Satirik převratu*, s. 47n.



#### 5.4.7 Humor a charakter humoru

Již v první podkapitole o Velkovýrobě ctnosti bylo ukázáno, že humor (a speciálně parodie) podmiňuje stavbu díla. Ohled na humornost je pro autora důležitější než stylová nebo tematická soudržnost (logika děje).

Paleta humoru a vtipu, kterou Haussmann používá, je natolik široká, že pokryje snad veškerou možnou klasifikaci komična v literatuře. Objevuje se: satira, parodie, stylová (žánrová) perzifláž, travestie konkrétních literárních textů, dále vtip vyplývající z přehánění, zjevných logických i kauzálních chyb v ději, humor tzv. „primitivní“ (prvooplánový); dále humor „národní“ (parodie na národnostní stereotypy a nacionální pýchu), dětský naivní humor, karikatura osob, institucí a jevů; jazykový i situační humor. Haussmann prokazuje, že má potěšení z komiky a vtipu v jakékoli formě, že jeho smysl pro humor je vpravdě univerzální.

Odvaha, s níž spisovatel mísí (montuje) vysoké a nízké formy humoru, satiry a parodie, musí dnešního čtenáře zaujmout. Vinou velké adresnosti, časovosti (dobovosti) použitého humoru je sice Haussmannovo dílo pro současnost pramálo aktuální<sup>215</sup>, nicméně způsob, jakým Haussmann s komikou a vtipem pracuje, je naopak moderní a dnešnímu čtenáři blízký.

Co se rozložení humornosti v díle týče, můžeme říci, že především parodie prostupuje celou knihou a nevynechá jedinou příležitost, aby neudeřila. Pouze začátek (1. kapitola) je parodie a satiry prost (místo toho obsahuje kapitola alespoň situační a naivní komiku). Tuto absenci však lze označit za standardní – jednak je zapotřebí nějak uvést fikční svět, jednak připravit podhoubí, z něhož budou satirické šlehy, vtipy a parodické momenty vyrůstat. Závažnější změnu charakteru humornosti lze pozorovat na konci románu. Poslední dvě kapitoly opouštějí sféru roztomile nepravděpodobné (parodickým záměrem ovládané) utopičnosti a pokoušejí čtenáře naladit na vážnější notu. Všechny formy humoru se ztrácí, nebo jsou oslabeny (parodičnost), zůstává pouze ironie, s jejíž pomocí autor postihuje politickou situaci v poválečné Evropě. Souvisí to s Haussmannovou snahou (pravdaže nepříliš úspěšnou) závěr díla ideologizovat, učinit ho nositelem poselství, hláskou troubou spisovatelova světonázoru.

Je zřejmé, že podstata vtipu, stejně jako montáže (a dokonce i literárnosti jako takové) spočívá ve vhodném užití kontrastu a paralel – toto umění ovládal Jiří Haussmann dokonale, i přes svůj nízký věk a bohužel krátkou spisovatelskou dráhu a zkušenost.

#### 5.4.8 Závěrem k montážnosti románu

Velkovýroba ctnosti vykazuje montážní rysy ve většině sledovaných kategorií, což je dáno především zjevnou neautonomností díla (jeho služebností potřebám humoru a parodie). Z řečeného nepřímo vyplývá fakt, že určitým způsobem se realizuje většina námi definovaných typů montáže:

---

<sup>215</sup> Dokonce i Haussmannův životopisec, Pavel Pešta, vidí satirikovo dílo jako fenomén bohužel historický (nezdá se mu, že by dnešnímu jen prostředně vzdělanému čtenáři měl příliš co nabídnout) – Pešta, P.: *Satirik převratu Jiří Haussmann*, s. 158.

- a) montáž jazyková: Při vynalézavosti s jakou Haussmann nakládá s jazykem a šíří parodovaných oblastí není divu, že dílo obsahuje mnohé různé kódy češtiny (hovorová vs. odborná řeč, jazyk dokumentů úředních, publicistických i uměleckých, uplatnění básně – satirických veršů, parodických rýmovánek – atd.). Přítomny jsou i cizojazyčné elementy – němčina 1x i v souvislé (rýmované) větě, klasické jazyky (latina, řečtina) jako podklad autorovy slovtvorby vlastních jmen. Jazyková montáž podporuje humornost a parodičnost textu, variabilitu a účinnost stylové montáže.
- b) stylová montáž: Ve Velkovýrobě ctnosti lze nalézt velmi početný soubor stylově heterogenních textů a „dokumentů“. Souvisejí většinou s parodickým (humoristickým) charakterem díla, jen některé mají rovněž příběhovou roli, tj. podílejí se na formování fikčního světa.
- c) citátová: Jako správný parodický román dílo hojně využívá intertextualitu. Citáty (slavná slova historických osobností i výpůjčky z cizích literárních děl) se ovšem nevyskytují v bezpříznakové podobě – vždy jen jako předmět parodie.
- d) filmická montáž: V náznacích se objevuje ve dvou kapitolách – v pásmu krátkých příběhů, ilustrujících a doplňujících hlavní dějovou linii. „Filmovost“ obecně však není rysem díla.
- e) tematická, pásmová montáž: Syžet díla není komplikovaně utvářen, přesto se tematická montáž uplatňuje. Mnohost tematických a motivických okruhů vyplývá z mnohosti parodovaných oblastí.
- f) grafická (vizuální) montáž: Není výrazná. Standardní typografické prostředky montovaný text člení, napomáhají humornému způsobu čtení tam, kde je toho třeba. Grafické (obrazové) hry se neobjevují.

Z montážních rysů se uplatňuje: polytematičnost, citátovost, intertextualita, kolážovost, mozaikovitost, dokumentarismus, stylová synkretičnost, svým způsobem i antiiluzivnost, dekompozice, fragmentarizace a v malé míře paralelita.

Z hlediska funkce můžeme u Haussmanna hovořit spíše o „zaměřené montáži“. Autor s ní zachází programově, jejím zdrojem i účelem je parodičnost, humorističnost díla. (Druhou věcí je otázka, zda je montáž vždy i záměrná, zda nevyplývá sama o sobě z nespojitého – parodičnosti daného – charakteru knihy. V tom případě by nesvědčila o autorově spisovatelské vyzrálosti a modernosti, jako spíše o jeho neschopnosti řádně komponovat románový tvar. Mnoho kritiků by se pod tento soud podepsalo, my však jsme přesvědčeni jak o Haussmannově talentu a schopnostech psát prózu, tak o účelnosti použité metody.)

„Autentizační“ funkci montážní princip ve Velkovýrobě ctnosti příliš neplní, důležitá je ale jeho role aktualizací. I díky montáži bylo dílo aktuální, účinně provázané s dobovou realitou, parodicky přesně zacílené. Montáž ve funkci „hry se čtenářem“ jasně dominuje, vždyť – jak už jsme řekli několikrát – podstata díla je humoristická.

## 6 Další příklady českých próz využívajících metody montáže

Ačkoli se výše představená díla (Karel Čapek – *Válka s Mloky*, Jan Weiss – *Dům o tisících patrech*, Jiří Haussmann – *Velkovýroba ctnosti*) navzájem dosti odlišují, všechna reprezentují českou fantastickou literaturu, „utopii“. V závěru práce se krátce podíváme i na několik dalších příkladů uplatnění montážního kompozičního principu, a to zejména v nefantastické (neutopistické) české literatuře 20. a 30. let 20. století.

### 6.1 Poslední dva příklady montážních utopií

Největší pozornost bude věnována montáži v poetické próze, ale podávaný obraz využití montáže v českých románových utopiích 20. a 30. let by nebyl kompletní, kdybychom ještě předtím alespoň nezmiňovali následující dva tituly.

**Emil Vachek – Pán světa (1925):** Tento opomíjený<sup>216</sup> fantasticko-satirický román (komická utopie) v mnohém předjímá Čapkovu *Válku s Mloky*. Odehrává se v blízké budoucnosti – v utopickém fikčním světě Evropy 30. let 20. století – a všímá si hybných politických a hospodářských sil, ovládajících soudobý svět. V první části podává příběh židovského průmyslníka Beera, který se pomocí obratně připraveného fašistického hnutí a nastrčeného nacionalistického demagoga (záměrně upomínajícího na Hitlera) zmocní německého průmyslu, v druhé části je líčena světová válka, kterou Beer vyvolal a díky níž se mu postupně podaří ovládnout svět. Všechny země zapojí do Světové obchodní a průmyslové unie a nastolí socialistickou diktaturu málem orwellovského ražení – nový režim sice odstraňuje hlad, bídu a války, ale zcela dusí lidskou přirozenost a svobodu všudypřítomnou despotií. Beerovu říši nakonec smete mohutná světová (takřka „apokalyptická“) sociální revoluce.

A. M. Píša shledával román jako utopistický v nejvlastnějším slova smyslu, čímž patrně rozuměl domýšlení, předvídání vývoje a podoby hospodářské a politické formy budoucnosti, jak vyplývá ze současné konstelace, z aktuálních dobových společenských a psychologických problémů. Uznává Vachkovu schopnost nastavovat společenské zrcadlo, ale nepozdává se mu jeho ideové východisko a naznačená řešení.<sup>217</sup> Nemohl tušit, že budoucnost dá za pravdu nikoli jemu, ale spíše Vachkovi, jehož popis metod, s jejichž pomocí se agresivní podnikatel snaží o hospodářskou a politickou nadvládu, je analyticky přesný a až podivuhodně jasnozřivý.

---

<sup>216</sup> Fakt nedocení románu, který má nesporné kvality a hlavně z hlediska historického až mrazí jasnozřivostí, s níž Vachek už před půlkou 20. let (!!) předjímal vývoj nacionálního socialismu v Německu a cesty vedoucí k vypuknutí druhé světové války, se jasně ukazuje prolistováním našich základních literárních příruček – román přechází takřka bez povšimnutí. Emil Vachek je vůbec neprávem opomíjený autor: příručky sice konstatují, že stál při zrodu české detektivní literatury, byl významným pokračovatelem psychologicko-naturalistického románu a „pražského“ románu, jak jej v naší literatuře ustavil K. M. Čapek-Chod, dále zkušeným novinářem a literárním kritikem, obratným dramatikem, literátem vědcem (sociologem a historikem)…, ale zároveň ho vytrvale řadí mezi spisovatele druhořadé a neplýtvají slovy na jeho účet. Jestliže se nemýlím, nevznikla dosud žádná serióznější (delší) studie ani o životě ani o díle Emila Vachky, natož biografie, již by si ovšem zasloužil.

<sup>217</sup> Píša, A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle*. Praha 1927, s. 149.

Srovnání s Válkou s Mloky je na místě – angažovaná kritičnost obou děl je srovnatelná a, jak píše Ondřej Neff<sup>218</sup>, ani v kultivovanosti výrazu Vachek nezaostává. Stavba Pána světa je sice tradičnější než Čapkovy romány (Válka s Mloky nebo Továrna na absolutno), přesto v sobě jisté rysy montážnosti – především dokumentárnost, ovlivnění publicistickými styly, různorodost humoristickou a částečně též jazykovou – skrývá. Přestože obě díla jsou zdůrazněně časová (satiricky aktuální), Čapkův text ve výsledku působí přeci jen nadčasověji, je filozofičtější, a tudíž obecně platný; Vachkův román ovšem vyniká větší politickou a sociologickou pronikavostí.

**Marie Majerová – Přehrada (1932):** Jde o utopistický román, oscilující mezi přítomností, blízkou budoucností a opravdu utopickým a zároveň básnickým „nikde“. Avantgardní experiment, který autorce dovolil tematizovat pluralitu dobového dění spolu s (uměleckou) vizí socialistické revoluce. Na takřka reportážní záznam posledních čtyřadvaceti hodin před revolučním výbuchem (spojeným se stavbou nové vltavské přehrady za Prahou) se v díle nabalují četné další tematické okruhy a stylové prvky.

Formální stavba Přehrady je programově nanejvýš montážní a docela určitě bychom ji měli podrobit podrobnější analýze, kdyby tak již neučinila Marie Mravcová v jedné své studii.<sup>219</sup> Toto dílo se zde hodnotí jako v kontextu české literatury dosti ojedinělý příklad syntézy čistě imaginativní hodnoty s dokumentárností. Konstatuje se, že Majerová vědomě čerpala inspiraci z moderních románů Dos Passosových, z Erenburgova Trustu D. E., z německé a ruské divadelní avantgardy a ovšemže i z českých avantgardních zdrojů.

Mezi zásadní rysy Přehrady, promítající se do montážní struktury díla, patří: antirománovost spočívající v odpoutání syžetu od fabule, promyšlená konstruovanost, v níž se mísí poezie s úvahou a zároveň s pamfletickou i reportážní publicistikou; dále hravost, uvádějící zobrazované do pohybu; antiiluzivnost (sebereflexe autorky-vypravěčky, přiznaná hypotetičnost postav, dokonce i autorská sebeironie); fantazijnost; společenská aktuálnost (časovost), která se projevovala civilizačním a revolučním optimismem (typickým pro 20. léta<sup>220</sup>), a tedy úplně jinak než např. u Čapka; dále okouzlení moderní magií velkoměsta a zázračnou, hmotu poutající technikou, která oslovovala autorčinu moderní senzibilitu. Charakteristická je dynamická, na montážní principu založená kompozice, díky níž vyprávění neustále kolísá mezi simultaneitou a následností; též silná žánrová heterogenost, náznaky vícera žánrových typů a uměleckých i neuměleckých stylů (báseň, groteska, civilizační esej, fejeton atd.). V díle je hojně přítomná fakticita (reálná i imitovaná), kontrastující s básnickou licencí nereálného a symbolického zpodobňování skutečnosti; objevuje se filmovost (zvláště v postupech navození zdání simultaneity) a

---

<sup>218</sup> Bohužel i Neff věnoval Vachkovi pouze relativně krátkou zmínku: Neff, O.: *Něco je jinak*. Praha, Albatros 1981, s. 227-229.

<sup>219</sup> Mravcová, Marie: *Přehrada: avantgardní román Marie Majerové*. In: *Český jazyk a literatura*, 2006, roč. 56, č. 5, s. 215-222 (interpretace románu) a s. 487-517 (analýza experimentálních postupů užitých v románu-montáži Přehrada). Viz též komentář M. Mravcové k novému vydání Přehrady v České knižnici (Majerová, M.: *Přehrada*. Brno, Host 2010.)

<sup>220</sup> Optimismus, pozitivní přístup k životu, vtip a veselí je jedním z charakteristických znaků poetické literatury 20. let – viz dále příslušnou podkapitolu (a v ní Teigevo postuláty).

mnoho forem humoru – satira, karikatura, naivní infantilismus atd. Všechny postavy jsou jen jednou charakteristikou definované konstrukty, pouhé figurky, nebo alespoň výrazně typizovaní hrdinové (např. inženýr Fer), najdeme tu i kolektivní postavy (dav Pražanů).<sup>221</sup>

Umělecká metoda Marie Majerové byla experimentální, odvážná, ale funkční, montážní princip Přehradu skutečně oživil a zvýraznil její působivost, umocnil obsahovou hodnotu.

## 6.2 Montáž v poetistické literatuře

Eva Strohsová v příručkovém komentáři<sup>222</sup> rozděluje moderní prózu dvacátých let 20. století na dva proudy: první linii charakterizuje pronikání prvků reportážních a dokumentárních, přecházejících sem z žurnalistiky, druhou linii představuje pokračující lyrizace prózy, spojená s přesunem těžiska vývoje na poezii a s přenášením jejích tvůrčích prostředků a postupů do ostatních žánrů. Obě tendence rozrušují tradiční strukturu prózy, destrukují její klasický tvar, *směřují k rozbití souvislé dějové výstavby*, připravují půdu stylové, tematické, příp. filmové montáži.

Důkazem pronikání publicistiky a dokumentarismu do beletrie je mj. naše analýza Války s Mloky nebo Velkovýroby ctnosti. Dokladem lyrizace, sblížování prózy a poezie, jsou pak v českém prostředí zejména četné poetistické texty.

Poetismus si podmanil českou poezii 20. let a i do prózy přivedl typickou náladu nevázané hravosti, jež ho asi nejlépe charakterizuje. – „*Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. (...) Umělecké dílo není obchodní spekulací artikl a nemůže být předmětem kožené akademické diskuse. Je podstatně dar nebo hra bez závaznosti a následků. (...) Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno.*“<sup>223</sup> Takto rodící se směr popisoval jeho spoluinspiátor a teoretik Karel Teige. A pokračoval dále: „*Krása poezie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů. (...) Sladkost umělosti a spontaneita citu. Sdělení, báseň, dopis, milostný rozhovor, improvizace flámů, causerie, fantazie a komika, vzdušná a lehká hra karet, vzpomínky, báječná doba, kdy se lidé smějí: týden v barvách, světlech a vůních. (...) Poetismus je, opakujeme, v nejkrásnějším smyslu slova uměním žít, zmodernizovaným epikureismem.*“<sup>224</sup>

V poetistických dílech se výrazně otiskuje osobnost autora. Je zdůrazňována originalita tvaru, těžiště se přenáší do vnitřního světa subjektu, vnější realita je zobrazována médiem vnitřních prožitků a dojmů, pocitů a představ. „*Jediné bohatství, které má pro naše*

<sup>221</sup> Postavami v Přehradě se zabývala i D. Hodrová. Shledává, že: „oba postupy – hypotetizace postavy a objektivace postavy a na druhé straně subjektivace věci – se často a ne náhodou vyskytují současně, čehož důkazem je právě román M. Majerové.“ (Hodrová, D. a kol.: ...na okraji chaosu... Praha, Torst 2011, s. 589.)

<sup>222</sup> Strohsová, Eva: *Próza*. In: *Dějiny české literatury IV*. Praha, Victoria publishing 1995, s. 229.

<sup>223</sup> Teige, Karel: *Poetismus*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. Praha, Svoboda 1971, s. 254-257. (Antologii připravil Štěpán Vlašín a kol., citovaný text je původně z: Host III, červenec 1924, s. 197 - 204.)

<sup>224</sup> *tamtéž*, s. 258-259.

*šťestí cenu, je bohatství pocitů, obsáhlost senzibility. A zde intervenuje poetismus k záchráně a obnově citového života, radosti, fantazie.*"<sup>225</sup>

Není divu, že se v poetistické próze uplatnil montážní kompoziční princip, hra jako základní kámen tvorby, autorská senzibilita, která jediná měla být zárukou integrity díla, nadto ovlivnění a fascinace životem velkoměsta, novými uměleckými i čistě technickými prostředky (film, moderní architektura apod.), to vše působilo a rozleptávalo tradiční stavbu, vytvářelo předpoklady pro montáž. „Nezaměřená“ montáž obrazů, témat a motivů, nakonec i stylových a grafických prostředků přitom nemá úlohu autentizační (zárukou živé opravdovosti je v poetismu osoba autora, který se v díle dává čtenáři poznat a v mnoha případech se do něho i sám projektuje), ale o to více plní funkci herního, ozvlášťujícího prvku.

Počátky poetismu v české literatuře souvisí s impresionismem, vitalistickým senzualismem Fráni Šrámka, „podáním obrazu světa v jeho vnitřní, subjektivní projekci.“<sup>226</sup> Přímoú předzvěst poetistické prózy pak představuje soubor drobných fantastických próz *Měsíc* (1920). Jeho autor – Jiří Mahen – se spoléhá především na uvolněnou fantazii, „přenášející se zlehka přes hranice světů i času a těžící z nejrůznějších kontextů zpola snové obrazy a pohádkové příběhy.“<sup>227</sup> Nesporně montážní je forma jiného Mahenova díla – poetistických „libret“, respektive filmových scénářů: *Husa na provázku* (1925). Kniha obsahuje texty oplývající velkou různorodostí tematickou, stylovou, grafickou, filmovou obrazovostí a obecně kompoziční heterogenitou; podtitulem (6 filmových libret) se hlásí do světa filmu, nicméně promlouvala spíše ke čtenářům než filmovým tvůrcům, určena byla v první řadě ke čtení, ne k (filmové) dramatizaci.

Významnou inovaci tvaru hlavně románové prózy u nás znamenala tvorba Vladislava Vančury, v níž se střetávají tendence expresionismu a poetismu. Ve specifickém Vančurově slohu bychom mohli spatřovat rysy jazykové, příp. i stylové montáže, nicméně tematicky a kompozičně drží jeho díla pohromadě. To jiné texty 20. let – od již ryze poetistických autorů – vyvolávají silnější dojem smontovanosti. Budeme mluvit jednak o souborech krátkých lyrizovaných próz, v nichž se nejvíce projevuje autorská hravost, jednak o fantastických groteskách, spojujících poetistický smysl pro exotiku a mnohotvárnost světa s dadaistickým humorem.<sup>228</sup>

K nejcharakterističtějším dokladům poetismu v próze, naplňujícím v podstatě bez výhrad výše uvedené Teigeho postuláty, patří první práce Karla Konráda (*Robinsonáda* (1926), *Rinaldino* (1927), *Dinah* (1928)). Snad nejplněji se prostředky poetistické lyriky a zároveň montážní princip uplatnily v autorově prvotině – *Robinsonádě*. Proto jsme si ji vybrali pro trochu podrobnější analýzu v následující podkapitole (viz tam).

Podobný typ prózy jako Konrád psal Adolf Hoffmeister, jen ještě výrazněji se u něho projevila dadaistická složka poetismu. Hoffmeister ve svých souborech různých kratších

---

<sup>225</sup> *tamtéž*, s. 260.

<sup>226</sup> Strohsová, E.: *Próza*, s. 229.

<sup>227</sup> *tamtéž*, s. 230.

<sup>228</sup> I o těchto dvou tendencích (způsobech realizace) poetistické prózy 20. let píše Eva Strohsová. (Strohsová, E.: *Próza*, s. 230)

prozaických útvarů na pomezí lyriky a fejetonistiky (Cambridge-Praha; Hledá se muž, který má dost času; Hors d'oeuvre (všechny z r. 1927)) spojuje „poetistickou hravost a dadaistické veselí s výrazným smyslem satirickým, parodickým a karikaturním.“<sup>229</sup> Rozsáhlejší útvar poetistického „románu“ představuje jeho *Obratník Kozoroha* (1926) s typickými motivy exotickými a erotickými.

Známky montážního charakteru vykazuje rovněž knížka (sbírka celkem různorodých povídek a básní) *Sever-jih-východ-západ* (1923). Její autor – Karel Schulz – vychází z poetistické inspirace exotikou, dálkami a dobrodružstvím, mnohotvárností a krásou světa. Platí to i o Schulzově románové próze *Dáma u vodotrysku* (1926).<sup>230</sup>

Kompozičně a formálně příznakový, poněkud podobný dílům Konrádovým, je dále román (či novela) *Arizona* (1928) Jaroslava Jana Paulíka.<sup>231</sup>

Experimentální tvar s rysy montážnosti má román klasika poetismu Vítězslava Nezvala *Dolce far niente* (1931). Jde o Proustovým *Hledáním ztraceného času* inspirovaný básnický obraz jednoho dne vyprávěčova dětství, prezentovaný skrze proud událostí, představ, vzpomínek, reflexí a lyrických asociací. Neshledáváme tu však složku montáže stylové, grafické nebo citátové, stavebním základem není princip montážní, ale asociační.<sup>232</sup>

Jiří Mařánek se nechal ve 20. letech inspirovat především americkými filmovými groteskami, detektivkami a dobrodružnými filmy. Jeho lehké fantastické příběhy mají montážně utvářenou kompozici – jsou založené na filmovém střídání obrazů, nápadů a scén, které autor kombinuje s průhlednou, humorně nadlehčenou alegorií na omezenost soudobého světa a maloměštáctví. Viz především tato díla: *Utrpení pětihranného Boba* (s podtitulem: poučný film v deseti epochách o člověku, který nežil marně (1926)), „groteskní romaneto“ *Kouzelný deštník* (1928) a knížku dvou grotesek *Amazonka a břichomluvec* (1928).

Pomyslným spojovacím článkem mezi poetistickou hravostí, někdy zabarvenou dadaistickým humorem, a fantastickou utopistickou literaturou (inspirovanou nadto civilizační tematikou a „verneovskými“ technickými vynálezy) je próza Vladimíra Raffela. Jak v řadě povídkových sbírek (*Elektrické povídky* (1927), *Tělové povídky* (1928), *Patetické povídky* (1928), *Taneční povídky* (1928), *Prapovídky* (1930)), tak v dobrodružném utopickém románu *Obchodník sympatiemi* (1929) Raffle osciluje mezi utopií čapkovského ražení (*Krakatit*) a rozmarnou poetistickou parodií.

---

<sup>229</sup> Strohsová, E.: *Próza*, s. 235.

<sup>230</sup> *tamtéž*.

<sup>231</sup> O souvislosti Paulíkovi *Arizony* s prózou Karla Konráda se zmiňuje Jiří Holý v učebnici: Lehár, J. – Stich, A. – Janáčková, J. – Holý, J.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2002, s. 597.

<sup>232</sup> „Volný proud imaginace rozrušuje předem konstruovaný, uzavřený syžet“, jak píše J. Opelík v: *Dějiny české literatury IV*, s. 396. Pro montážní prózy je však typičtější složitá syžetová konstruovanost než její absence.

## 6.3 Karel Konrád – Robinsonáda

Ryze montážním typem prózy je v českém literárním prostředí 20. let poetistická Robinsonáda z roku 1926. Lyrický subjektivismus se v ní mísí s hravostí humoristických časopisů (ostatně její autor nedlouho poté založil a vedl satiricko-humoristický časopis Trn). Jiří Opelík shledává publicistické vlivy hlavně v lyrickém glosátorství, žánrovém synkretismu a duchaplnictví jako hlavním prostředku zábavnosti. „Lyrizovaná próza se svým jednostranným spoléháním na básnickou obraznost a se svým slovesným rozkošnictvím jako nejpříznačnějším projevem svého celkového hédonismu zůstala natrvalo základním modelem Konrádovy literární tvorby.“<sup>233</sup>

### 6.3.1 Soudržnost díla jako celku

Titul je architektonicky rozčleněn na 13 částí, pro něž je těžké najít jednoznačné pojmenování – lze je označit za kapitoly, za povídky, drobné lyrické črty<sup>234</sup>, případně za básně v próze. Každá z částí má vlastní téma a funguje zcela samostatně, často je příběh vykle nut do pointy. Julius Fučík vnímal celek jako „extrakt z několika nenapsaných knih“.<sup>235</sup> Jenže i každá z částí sama o sobě vykazuje značnou fragmentárnost, na níž se podílí velmi poetický a metaforický jazyk, stylová heterogennost uvnitř textu i významové předěly v rámci jedné každé povídky (části). Tato fragmentárnost pak de facto umožňuje hledět na jednotlivé části opět jako na fragmenty vyššího celku. Fragmenty, které každý podávají jeden obraz, jenže každý z jiné perspektivy, hlediska, či s jiným měřítkem.

Co je celkovým obrazem? Bude jím autorova současnost, svět, jak se jevil Karlu Konrádovi v 20. letech 20. století. Jednotlivé části mají v obecné rovině některá shodná témata, ať už je to láska, ženy, sociální nespravedlnost<sup>236</sup> nebo publicistika, ale to, co je skutečně spájí dohromady, je něco jiného. Je to jazyková poetika díla. Je to jako by Karel Konrád stál za kamerou, filmoval jednotlivé záběry a pak z nich sestříhal film. Svět – město a člověk – jsou v dynamickém pohybu a jen oko „kamery“ je schopné zachytit ho v jeho proměnlivosti. Nabízí se příměr ke klasickému filmovému dílu Muž s kinoaparátom Dziga Vertova (1929). Výstižně stavbu Robinsonády popsala i Eva Strohsová: „vnější dějovou linii tu nahrazuje pásmo představ a asociací, vzpomínek a zážitků; obraznost a jazykové experimentování zprostředkují nové, neotřelé a nekonvenční vidění světa a současně se stávají nástrojem protiměšťáckých invektiv a satiry. Konrád dovršuje úplnou destrukci epického tvaru, jak ji naznačil impresionismus a realizoval expresionismus.“<sup>237</sup>

<sup>233</sup> *Lexikon české literatury. 2/II k-l.* Praha, Academia 1993, s. 836. (Heslo Karel Konrád zpracované J. Opelíkem). O Karlu Konrádovi dosud nevznikla žádná monografie. Ze zajímavějších článků (medailonů) jmenujme tyto: Blahynka, Milan: *Dvakrát o Karlu Konrádovi*. In: *Denní chléb (Bilance – medailóny – recenze)*. Praha, ČS 1978, s. 153-160.; Hájek, Jiří: *Letorosty. Portréty a studie 1939-1974*. Praha, ČS 1974, s. 155-159.; Holý, Jiří: *Komentář*. In: *Poetistická próza. Vladislav Vančura, Karel Konrád, J. J. Paulík*. Praha, NLN 2002, s. 578-616.; Píša, A. M.: *Stopami prózy*. Praha, ČS 1964, s. 233-244.

<sup>234</sup> „Drobné lyrické črty“ je pojmová charakteristika E. Strohsové. (*Próza*, s. 235.)

<sup>235</sup> Fučík, Julius: *Kritika kamarádká*. In: *Stati o literatuře (Literární kritiky, polemiky a studie)*. Praha, Svoboda 1951, s. 107.

<sup>236</sup> Moment sociální není s poetistickou hravostí v rozporu: i Teige postuloval, že „poetismus není světovým názorem - tím je nám marxismus, ale životní atmosférou, a to jistě ne atmosférou pracovní, bibliotéky, muzea.“ (Teige, K.: *Poetismus*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. Praha, Svoboda 1971, s. 255.)

<sup>237</sup> Strohsová, E.: *Próza*. In: *Dějiny české literatury IV*. Praha, Victoria publishing 1995, s. 235.



Není náhoda, že titul vyšel poprvé s ilustrací Chaplina na obálce od Vojtěcha Tittelbacha. *Konrádova próza má poetistickou hravost a smysl pro „všecky krásy světa“, její vnitřní citové napětí má hyperbolickou mimiku a překvapivě náhlou, alogickou obrazovou proměnlivost němeého filmu, jímž byl Konrád spolu se svou generací okouzlen. Chaplin, Frigo, Fairbanks – „evangelisté srandy“, jak říká J. Voskovec, jsou jejími patrony.*<sup>238</sup>

### 6.3.2 Charakter montáže

Nahlédnutím do přílohy této práce (i Robinsonáda byla podrobena analýze dříve vymezených 7 kategorií) se lze přesvědčit, že je dílo velice heterogenní. Oproti ostatním analyzovaným titulům se však na první pohled liší izolovaností, takřka úplnou autonomností jednotlivých částí (kapitol, resp. spíše povídek).

Každá z nich má jiný charakter – jiný soubor postav, jiné prostředí (ačkoli v díle je znát autorova spjatost s Prahou, znalost především pražských reálií); jiné téma, jinou zápletku, rozvíjenou „problematiku“; jiné pojetí dějovosti – některé „kapitoly“ jsou povídkami ve vlastním smyslu, některé vlastně žádný děj nerozvíjí; jiné je využití vmontovaných textů – u jedněch se vůbec nevyskytují, druhé jimi přetékají; také grafická podoba, hra s vizuální podobou textu je v různých částech různě silná. Přesné rozebrání proměn v jednotlivých kategoriích by bylo velmi dlouhé a ve výsledku spíše matoucí. Už v předchozí kapitole jsme konstatovali, že se dílo skládá z fragmentů; obtížné je hledat prvky sjednocující, nikoli rozdílné.

Podobnou pozici zastává ve většině „povídek“ (částí) vypravěč. Jde o vypravěče autorského a vševědoucího, povětšinou podává spíše „školní“ výklad než opravdové vyprávění, zřetelný je jeho odstup od tématu, postav, děje. Avšak ani on není zárukou stálosti – v některých částech se k vyprávěnému přibližuje (emocionálně), jinde naopak oddaluje, v první povídce se dokonce objevuje vyprávěcí situace 1. osoby (kombinovaná s autorským vyprávěním). Důležitý svorník celku díla tvoří humor, osobitá (autorská) humornost textu, jenže ani ta není stejnorodá – poetistickou lehkost občas vystřídá přeci jen vážnější tón sociálního dramatu, případně satiricky účinnější forma vtipu.

Proto nezbyvá, než analýzu ukončit závěrem, že je Robinsonáda vskutku montážní. Realizují se především tyto dříve definované typy montáže:

- a) montáž jazyková: Jazyk díla je silně osobitý, příznakový. Pojí se v něm hovorovost s básnickou lyricitou a metaforikou, v některých pasážích však též s jistým technicismem (odborností) a publicistickou zkratkovitostí. Přesto v celku díla spíše sjednocuje, zakládá autorský styl, nemá za úkol rozbíjet už tak dost rozbitou stavbu díla, ale naopak. Cizojazyčné prvky Konrád využívá – objevuje se německý verš apod., ne mnoho.
- b) stylová montáž: V Robinsonádě se nachází velký počet vmontovaných stylově heterogenních textů a „dokumentů“, mj. reklamy, nápisy, hesla, anekdoty i verše. Jejich účel není úplně zřetelný, jsou básnickou hrou a ozvláštněním.

<sup>238</sup> Bartoš, Otakar: *Láska se nespokojí s podružnou rolí. Epištola o Karlu Konrádovi*. In: Karel Konrád: *Robinsonáda, Rinaldino, Dinah*. (5. vyd., doslov). Praha, MF 1966, s. 208.

- c) citátová: S citáty a intertextualitou Konrád pracuje, objevují se citáty fiktivní i skutečné, parafrázované i doslovné, využitě v humorně převrácené (parodické) perspektivě i v původním významu. Jejich funkce je opět ozvlášťující, četnost prostřední.
- d) filmická montáž: Obrazovost, střihovost, vliv filmu obecně – má v Robinsonádě jakožto typickém poetistickém díle své místo, nedominuje ovšem, není pro stavbu prózy rozhodující.
- e) tematická, pásmová montáž: Tematicky dílo nadržuje pohromadě, co kapitola (resp. povídka), to jiné téma nebo témata. V rámci kapitoly (povídky) se už ale téma nemění (útvary jsou krátké, na složitější utváření není prostor).
- f) grafická (vizuální) montáž: Objevují se hry s grafickou podobou textu, originální vizuální řešení, hravé ozvláštnění postihující slova, věty, písmena. Převažuje ovšem nestandardní využití standardních typografických prostředků.

Z montážních rysů se uplatňuje: dekompozice, fragmentarizace, polytematičnost, zmnožená perspektiva, asociativní princip, intertextualita, citátovost, kolážovost, mozaikovitost, stylová synkretičnost a heterogennost, antiiluzivnost. Výsledný tvar díla je moderní, přece však úplně jiný než např. tvar Války s Mloky. Poetistická montáž vychází z autorské subjektivnosti, ze hry; utopistická montáž spíše objektivizuje, autentizuje.

Z hlediska funkce jde v Robinsonádě o „nezaměřenou montáž“, odrážející pestrost autorova vnitřního světa i reálného světa vnějšího. Jednoznačně dominuje funkce „hry se čtenářem“, je určujícím prvkem nejen montáže, ale díla vůbec.

### 6.3.3 Humor kontrastního střídání a další aspekty

Na závěr se podívejme na několik nezmíněných zajímavých aspektů knihy (těch, které nemohla dobře postihnout přílohová analýza díla po kapitolách, neboť v případě Robinsonády je 1 kapitola příliš obsáhlou strukturální jednotkou). Využijeme přitom poněkud delších citací, úryvků z Konrádovy prózy. Ten následující je z „povídky“ (kapitoly) Tram-poty soudního referenta<sup>239</sup>:

Přeskočme sounož všechna mladá léta budoucího soudního referenta. I dobu jeho puberty, kdy pláče v křoví. Všimněme si blíže teprve okamžiku, kdy budoucí soudní referent zahájí veřejnou činnost: v Podbrdských rozhlasech uveřejní první báseň:

*Sladký plam tvých očí chtěl bych já tobě políbiti,  
jež tiše hledí modrého do azuru.  
Trhám ti já voňavé kvítí  
a jméno tvé ryji bílou v kůru.*

Tuto báseň čte nějaký interestent. Zeptá se lístkem redakce na byt autorův a učiní mu návštěvu. „Tak a tak, že ano. Račte mít talent, jmenuji se Ledvinka. Sbír-

<sup>239</sup> Konrád, Karel: *Robinsonáda; Rinaldino; Dinah*. Praha, Mladá fronta 1966, s. 16.

rád po gymnásiích náměty školních úloh a dodávám je žákům vypracované. Septimáni platí mi za kus 20 Kč, oktáváni 25 Kč. Byl bych velice šťasten, kdybyste vstoupil do mého závodu a vypracovával mi úlohy, které budu shánět, 5 Kč si ponechám brutto za kus, co tak zvanou provizi.“ – Mladý autor do závodu vstoupí a pan Ledvinka mu nosí úlohy.

Báseň sama o sobě je parodií na vzletné básnické obraty plné patosu a prototypických poetismů (plam, azur očí), jejichž užití podtrhuje kostrbatý rytmus a porušená syntaktická struktura jednotlivých veršů. Parodičnost však ještě daleko zřetelněji indikuje a zdůrazňuje kontext, do něhož tuto „začátečnickou báseň“ autor zasadil. Báseň neoslovuje rozcitlivělá srdce potenciálních čtenářek, nýbrž obchodnický čich drobného podnikavce. Básník se nám stává údem literární manufaktury na domácí slohové práce a odtud již vede celkem přímá cesta k soudnímu referentství. Kontrast vzletných tužeb a mechanické, dělnické výroby slov, který je vlastně tématem celé pojednávané Konrádovy „povídky“, vystupuje v textu zřetelně a opakovaně. Zakládá též komický účinek. „*Tak a tak, že ano. Račte mít talent, jmenuji se Ledvinka*“ – Komické kontrastní překlápění perspektivy pohledu funguje i v rámci jedné věty.

Pozoruhodná je též narativní struktura textu.<sup>240</sup> Promluvové pásmo vypravěče a promluvové pásmo postav se prolínají a mísí. Jazyk vypravěčových promluv rozhodně nepostrádá expresivitu a silnou subjektivnost. Tradiční narativní struktura, kdy vypravěčova promluva je statická a objektivní, zatímco postavy vnášejí do textu akci, dějovost, se zde prakticky neuplatňuje. Vypravěčova složka je naopak dynamizující, poetická a expresivní („Přeskočme sounož všechna mladá léta budoucího soudního referenta“). Funkce postav je spíše dokreslovat, ilustrovat a pomocí nových kontrastů zvyšovat parodický a komický potenciál textu.

Kontrast je všudypřítomný. V žánrové vrstvě se mísí útržky dialogů s básněmi, automatické psaní, proud asociativních představ s vypravěčskými úvahovými pasážemi. Styl publicistických článků kontrastuje s mluveným jazykem ulice a s autorskými, ryze básnickými metaforami. Toto míšení přitom není zdaleka samoúčelné, nýbrž vystihuje „duševní zmatek“ soudního referenta. Soudního referenta, který je v textu vypravěčem zároveň typizován (nemá jméno, vypravěč jej líčí jako zástupce svého druhu stavu), zároveň individualizován užitím velmi konkrétních mikropříběhů.

#### 6.3.4 Pointa

Výrazná je u Konráda tendence koncentrovat téma povídky (resp. básně v próze) do jedné závěrečné věty. Jde vlastně o pointu, která často přináší paradox: „*! Slavný soude ! TA INKOUSTOVÁ KAŇKA NA NEBI, TO JE SKŘÍVAN!*“<sup>241</sup> Kontrast básnické lehkosti a těžkopádnosti přízemní soudničky, duševní zmatek plachého človíčka chyceného do pasti každodennosti a všedních povinností se plně vyhraňuje, text nachází svůj vrchol.

<sup>240</sup> Co se narativních teorií týče, vychází se v této práci zejména ze znalosti této práce - Doležal, Lubomír: *Typy narativních promluv*. In: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, ČS 1993.

<sup>241</sup> Závěrečná věta (mimokontextové zvolání) výše citované povídky (Trampoty soudního referenta): Konrád, K.: *Robinsonáda; Rinaldino; Dinah*, s. 20.

Citujme ještě závěrečnou větu „Jako povídky“<sup>242</sup>:

Prosím, pane poštmistře, buďte tak laskav a opatřte mi jednu známku mys  
Dobré naděje.

Přepisují pouze dva příklady, ale zakončení větou odlišenou od zbytku textu jak tiskovým fontem, tak svou povahou je typické pro naprostou většinu „povídek“ (kapitol) v knize. Taková věta se odpoutává od tematického kontextu celé kapitoly a je stejnou měrou pointou jako i posledním panoramatickým záběrem reportážního filmu. Oproti předchozímu textu působí kontrastně, ale jen do té míry, do jaké poskytuje kontrast reportáži o lidech doplnění o záběr krajiny. Může být vnímána jako pointa, ale pouze v případě, že si čtenář většinu étosu či vtipu takové pointy domyslí. Je to pointa naznačená, přelétavá, unikající. Rozhodně jde o prvek montážní. Kontrast spojení ukazující na novou kvalitu, pozměněná perspektiva, nedořečenost a přitom jakási až filmová (záběrová) dokumentárnost vlastní celému Konrádovu textu v závěrečných větách kulminuje.

### 6.3.5 Básnické výčty

V Robinsonádě se velice výrazně uplatňuje výčtovost. Vypravěč popisuje určitý jev, skutečnost či událost pomocí výčtu vlastností nebo částí. Tj. využívá metody obvyklé spíše v administrativním stylu. Tento postup zde však nemá za účel text zpřehledňovat, logicky svazovat a ekonomizovat. Jde spíše o to, že každá položka výčtu se poněkud vyděluje z proudu slov, stojí do jisté míry sama o sobě, tedy podobně jako verš básně, který přeci má vždy i vlastní platnost. Často také tímto nezvyklým členěním a traktováním logicky ne zcela sourodých informací vzniká komický efekt, parodický účinek.

Jako příklad slouží úryvek z „Eseje o básnících“<sup>243</sup>, v níž se výčty hojně vyskytují:

Básníci se zpravidla narodí na samotách uprostřed věkopamátných hvozdů;  
nebo se rodí v dědinách vysoko zavátých sněhy. Jak těžko jest jim docházeti do  
školy vzdálené kolik hodin cesty!

#### V POHNUTÉM MLÁDÍ

a/ sbírají borůvky

b/ jsou ministranty

#### NA STŘEDNÍ ŠKOLE

1. Zachrání na městské plovárně nějaké nezletilé a tonoucí dítě.
2. Přemluví prostitutku, aby se stala švadlenou v dobré rodině.
3. Profesor kreslení jim říká: „Váš výkres bych velice rád vystavil na chodbě našeho zdejšího ústavu středního, ale má příliš dušičkové barvy.“  
(....)

#### NA VYSOKÉ ŠKOLE

jsou zpočátku plni životního rozmachu.

<sup>242</sup> Konrád, K.: *Robinsonáda; Rinaldino; Dinah*, s. 48.

<sup>243</sup> Konrád, K.: *Robinsonáda; Rinaldino; Dinah*, s. 21-23.

Organizují spolky.  
 S tužkou Koh-i-noor v ruce přebírají přednášky a časopisy jako hrách; milují nábřeží, sociální citění a bizarní prejkzové střechy.  
 Se svými milenkami roztomile šišljají a chodí s nimi na každou premiéru Národního divadla.  
 Obzvláštní rozkoš pociťují při pohledu na krvavý západ slunce.  
 Jsou-li svědky nějakého neštěstí, básník zesmutní. Ona tiskne k sobě vroucněji nohy.  
 Roky plynou. (...) – a na básníka přijde tragika.  
 Deprese.  
 Hú!  
 (...)

Básníci liší se od běžných lidí, že mají pihovatou kravatu a píší básně.

Nos – **normální**  
 Vlasy – **delší**  
 Oči – **symetrické**  
 Obličej – **oválový**

! Zvláštní znamení:

1. Něco jim poletuje na rtech
  2. dlouho leží v posteli
  3. v kavárně si dávají černou kávu
- (...)

Pozoruhodný je na ukázce nejen počet použitých výčtů, ale také snaha o jejich různorodost. Někde jsou ještě součástí věty (první odstavec), posléze jsou již rozlišeny i graficky (objevují se seznamy s položkami číslovanými pomocí písmen abecedy, číslované čísla i nečíslované). Někde je řazení položek seznamu logické a navzájem korespondující, jindy zcela naopak. Položky nejenže nemají stejnou platnost nebo hierarchickou posloupnost, ale existuje mezi nimi dějová souvislost, vazba příčina – následek (*Roky plynou – tragika. Deprese*).

Ukázkový příklad – nelogického – asociačně montážního řešení zachycení vjemů, členění literární látky můžeme sledovat rovněž v úryvku části nazvané „Já, Anna Czilagová...“<sup>244</sup>:

Medik B., řekněme, že se jmenoval Bédur – polykal jeho výklad a shodil si pod lavici zmíněný sešitek. Potopil se pro něj; u dna zahlédl dvě krásné dívčí nohy. Vyplaval na hladinu a štípl je do lýtky:

„— Jeden dětský přes!“ —

Medička:

1. vykřikla
2. vůbec
3. řekla Bédurovi, aby ji neštípal
4. večer svítily na nebi filmové hvězdy
5. měla rande se svým bratrancem
6. na Letné vine se alej jako dvouřadá harmonika
7. ukázala mu modřinu

<sup>244</sup> Konrád, K.: *Robinsonáda; Rinaldino; Dinah*, s. 50-51.

8. }  
9. } kvetly  
10. } kaštany  
11. }  
12. v blízkém lese zavyl čáp.

Druhého dne poslal bratranec panu Bédurovi dva urostlé sekundanty s výzvou na souboj.

Číslovaný výčet zřetelně neukazuje na hierarchickou posloupnost, ani na položkovou analýzu, jednotlivé body nejsou zřetězeny kauzálně, jediným alespoň mírně patrným jednotícím principem je volná časová následnost. Jednotlivé položky jsou vlastně elementárními výpověďmi a jejich zřetězení ve výčtu odpovídá volně syntaktickému začlenění do rozvitého souvětí. Tedy jinak řečeno, informace podávané v každé z výpovědi nejsou usouvztažňovány pomocí tradiční syntaktické větné struktury, nýbrž položeny za sebe pomocí číslovaného seznamu. Funkce jednoúrovňového seznamu (výčtu) je zprehledňovat a kategorizovat text, proto se ostatně uplatňuje hlavně v administrativě, normativních textech apod. Zde je tato funkce zcela popřena, protože jednotlivé výpovědi v číslovaném seznamu nedávají dohromady žádný smysl, pokud budeme předpokládat stejný vztah (relaci) mezi výpověďmi. Tyto vztahy (které v normálním textu upravuje a stanovuje syntaktická struktura souvětí) si musí čtenář domyslet. Použití výčtového seznamu zde tedy funguje jako jakási hra autora textu se čtenářem, originální spisovatelský rozmar, prostředek ozvláštnění, odkaz na pojmovou nepevnost slova.

Na příkladu Robinsonády Karla Konráda jsme viděli, že neotřelá spojení – spojování slov, postupů, žánrů, motivů protikladného nebo velmi různorodého významu a původu –, toť nejen princip montáže, ale zároveň poetistická tvůrčí umělecká metoda. Autor uplatnil asociační navazování básnických fantazií a nesourodých motivů a spojil ho se zdánlivou analytičností odborného textu, využíval pointu, která uzavírala každou povídku Robinsonády tak, jako tečka ukončuje větu.

## Závěr

Kompoziční metoda montáže vždy měla místo v literární stejně jako filmové kultuře. Princip míšení pouze zdánlivě nesourodých částí plní na úrovni literárních textů zhruba stejnou roli jako kontrast na úrovni kompozičních prvků. „Dělá dílo zajímavějším.“

V práci bylo konstatováno, že přesná definice metody není možná. K termínu je možno přistupovat z mnoha různých směrů a dotýkat se ho chapadly terminologií různých vědních oborů. Je to tedy termín do značné míry vágní a neurčitý; k jeho zpřehlednění a „vysvětlení“ pak nepomůže ani tato práce. Přesto snad není zcela bez ceny. Skrze termín montáže byly analyticky vykresleny některé zajímavé prvky v kompozici několika významných českých literárních děl.

Největší pozornost byla věnována Čapkově Válce s Mloky. Jednak proto, že je to román světový, jednak díky tomu, že se zde opravdu důsledně uplatnila textová různorodost a rozmanitost ve všech dříve definovaných rovinách díla. Na první pohled patrná je heterogenost grafická, při vlastní četbě zaujme nejvýrazněji heterogenost stylů a žánrů, z nichž je dílo doslova spleené. Množství syžetových linií a témat je prakticky shodné s počtem kapitol. Dílo nemá stálé, anebo alespoň typické prostředí, v němž by se odehrával děj, nemá dokonce ani postavy, jež by procházely celým, anebo alespoň větší částí díla. Montáž je zde tak dokonalá, že spíše než rozlišovat části, vrstvy a složky knihy dá práci vystopovat jednotící prvek. Nakonec jej tvoří pouze vlastní téma, či lépe řečeno myšlenka a záměr románu: pomocí mločího symbolu varovat a burcovat před „nehumánním pojetím člověka“. Zdá se, že pro takto široce pojatou ideu díla se hodí nejen utopie (u které se relace k současnosti předpokládá), ale také právě montážní, nelineární, mozaikovitá kompozice.

Stejnou uměleckou metodu pro svůj satirický a parodický obraz lidské společnosti po první světové válce zvolil Jiří Haussmann v „nepravidelném románu“ Velkovýroba ctnosti. Ačkoliv v tématu se nechal inspirovat Karlem Čapkem a jeho Továrnou na absolutno, tak v důslednosti, s jakou rozbil tradiční románovou stavbu díla, svého slavnějšího současníka ještě překonal. Je pak otázkou, zda nespoleupůsobila literární inspirace i opačným směrem, když Čapek psal ve 30. letech Válku s Mloky.

Třetím příkladem, v němž se specificky uplatnila metoda montáže, nám byl Dům o tisíci patrech od Jana Weisse. Záměr autora zde nebyl ani etický (antiutopický), ani satirický (ačkoliv i ty jsou do jisté míry přítomny), ale fantastický; rýsuje se v něm zneklidňující snová vize lidské společnosti a civilizace.

Ve všech třech případech však platí, že bylo nutné výstižně a přitom úsporně vykreslit podobu a povahu celého Univerza, paralelního světa, který by byl křivým zrcadlem k světu našemu. Metoda grafické, stylové, tematické i dalších typů montáží to umožnila, výsledný umělecký obraz je ve všech třech jmenovaných dílech působivý a v dosahování uměleckých cílů účinný.

Poněkud odlišně se metoda montáže uplatnila v dílech vznikajících v poetistickém období české literatury. Za příklad byl vybrán titul Robinsonáda od Karla Konráda. V díle není

v účinné zkratce črtána podoba paralelního Universa, ale spíše s básnickou a hlavně hravou imaginací podáván obraz spisovatelova „mladého“ vnímání existence jedince ve společnosti. Dojem nesoustavnosti, přetržitosti a mozaikovitosti vzniklý užitím montážní metody je zanecháváním prostoru pro tajemství, je tím, co přibližuje analyzované dílo poezii. Ve výše jmenovaných dílech byla funkce literární montáže poněkud jiná. Nesloužila k zatajování a významovému znejišťování, ale naopak. Nepravděpodobné syžetové skoky vyvolávala potřeba nahlédnout skutečnost z více úhlů pohledu, tedy vlastně vysvětlovat, ukazovat fikční svět díla jasněji a „hmatatelněji“.

Setkali-li jsme se s nezdarem při pokusu definovat montáž z hlediska jejího tvarového charakteru (formální utvářenosti) a doufáme-li alespoň v jednotu funkce, musíme dosíci opět leda zklamání. Jak vyplývá z předchozího odstavce a ostatně i z rozboru některých slavných montážních děl světové literatury, funkce uplatnění montáže může být diametrálně odlišná. Což nás vrací na začátek. A na počátku bylo slovo...



## Seznam použité literatury

### *Primární literatura česká:*

Čapek, Karel: *Válka s Mloky*. (Spisy Karla Čapka IX, ed. R. Skřeček). Praha, Československý spisovatel 1981. (20. vyd.)

Hausmann, Jiří: *Velkovýroba ctnosti (nepravidelný román)*. Praha, Československý spisovatel 1975. (4. vyd.)

Konrád, Karel: *Robinsonáda; Rinaldino; Dinah*. Praha, Mladá fronta 1966.

Majerová, Marie: *Přehrada*. Praha, Československý spisovatel 1974. (10. vyd.)

Vachek, Emil: *Pán světa (fantastický román)*. Praha, Československý spisovatel 1989. (5. vyd.)

Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*. Praha, Naše vojsko: Mladá fronta 1964. (5. vyd.)

### *Primární literatura světová:*

Broch, Hermann: *Náměsíčníci*. Přel. R. Preisner. Praha, Mladá fronta 1966.

Döblin, Alfred: *Berlín, Alexandrovo náměstí. Příběh o Franci Biberkopfovi*. Přel. K. Jiroudková. Praha, Odeon 1968.

Dos Passos, John Roderigo: *Manhattanská přestupní stanice*. Přel. A. J. Šťastný. Praha, Odeon 1972.

Dos Passos, John Roderigo: *USA*. Přel. A. J. Šťastný. Praha, SNKLU 1962.

Erenburg, Ilja Grigorjevič: *Trust D. E. Historie zkázy Evropy*. Přel. M. Pittermannová. Praha, Mladá fronta 1966.

Feuchtwanger, Lion: *Úspěch. Tři léta dějin jedné provincie*. Přel. F. a Z. Swidzinski. Praha, Odeon 1973.

Joyce, James: *Odysseus*. Přel. A. Skoumal. Praha, Argo 1999.

Malraux, André: *Lidský úděl*. Přel. J. Heyduk. Praha, Odeon 1967.

Melville, Herman: *Bílá velryba*. Přel. M. Kornelová, St. V. Klíma, K. Bednář. Praha, Odeon 1975.

Sartre, Jean-Paul: *Cesty k svobodě. Díl druhý: Odklad*. Přel. J. Vobrubová-Koutecká. Praha, ELK 1947.

Sterne, Laurence: *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přel. A. Skoumal. Praha, Odeon 1985.

## *Sekundární literatura:*

Blahynka, Milan: *Dvakrát o Karlu Konrádovi*. In: *Denní chléb. Bilance – medailóny – recenze*. Praha, Československý spisovatel 1978, s. 153-160.

Čapek, Karel: *O umění a kultuře III*. (Spisy Karla Čapka XIX.). Praha, Československý spisovatel 1986.

Čapek, Karel: *Poznámky o tvorbě*. Praha, Československý spisovatel 1959.

Čepan, Oskár: *Jazykové predpoklady montáže v próze*. In: Krausová, N. a kol.: *Problémy sujetu*. (Litteraria XII). Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1971, s. 90-134.

Doležal, Lubomír: *Typy narativních promluv*. In: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Československý spisovatel 1993.

Ejzenštejn, Sergej M.: *O stavbě uměleckého díla*. Praha, Československý spisovatel 1963.

Ejzenštejn, Sergej Michajlovič.: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha, Orbis 1961

Forst, V. – Opelík, J. – Merhaut, L. (red.) a kol.: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. Díl 1- 4. Praha, Academia 1985-2008.

Götz, František: *Krise civilizace a široký románový genre*. In: *Na předělu. Krise světa v zrcadle literatury a dnešní vývojové perspektivy*. Praha, Nakladatelské družstvo Máje 1946, s. 72-83.

Hájek, Jiří: *Letorosty. Portréty a studie 1939 – 1974*. Praha, Československý spisovatel 1974.

Haramijová, Petra: *Jan Weiss: Dům o tisíci patrech*. Bakalářská diplomová práce, FF MU v Brně 2006.

Hausenblas, Karel: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha, Univerzita Karlova 1971.

Hilský, Martin: *Modernisté*. Praha, Torst 1995.

Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2011.

Hodrová, Daniela: *Proměny žánrů v meziválečné literatuře*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 312-323.

Hodrová, Daniela: *Sebereflexivní román*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 156-177.

Hodrová, Daniela: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha, Československý spisovatel 1987, s. 80-104.

Holý, Jiří: *Možnosti interpretace*. Olomouc, Periplum 2002.

Hradská, Viktoria: *Česká avantgarda a film*. Praha, Čs. filmový ústav 1976.

Jedlička, Alois: *Základy české stylistiky*. Praha, SPN 1970.

Krausová, Nora: *Montáž v literatuře a vo filme*. In: *Význam tvaru a tvar významu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1984, s. 309-327.

- Macura, V. (red.) a kol.: *Slovník světových literárních děl 1/ A–L*. Praha, Odeon 1988.
- Mann, Thomas: *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*. Praha, Československý spisovatel 1962.
- Mareš, Petr: „Also: NAZDAR“. *Aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha, Karolinum 2003.
- Mravcová, Marie: *Montážní komponování literárního díla*. Nepublikovaná strojopisná studie.
- Mravcová, Marie: *Přehrada. Avantgardní román Marie Majerové*. In: *Český jazyk a literatura*, 2006, roč. 56, č. 5, s. 215-222 a s. 487-517.
- Neff, Ondřej: *Něco je jinak. Komentáře k české literární fantastice*. Praha, Albatros 1981.
- Nikolskij, Sergej Vasiljevič: *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*. Praha, Československý spisovatel 1978.
- Pešta, Pavel: *Satirik převratu Jiří Haussmann*. Brno, Atlantis 1999.
- Piša, A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924 – 1926*. Praha, František Svoboda a Solař Roman 1927, s. 142-151.
- Piša, Antonín Matěj: *Stopami prózy*. Praha, Československý spisovatel 1964.
- Stanzel, Franz Karl: *Teorie vyprávění*. Praha, Odeon 1988.
- Strohsová, Eva a kol.: *Próza*. In: *Dějiny české literatury IV*. Praha, Victoria publishing 1995.
- Šklovskij, Viktor: *Ejzenštejn*. Praha, Odeon 1983.
- Teige, Karel: *Poetismus*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. (Připr. Štěpán Vlašín a kol.). Praha, Svoboda 1971, s. 254-261.
- Vala, Augustin: *Moderní literatura a skutečnost*. Ostrava, Profil 1977.
- Valouch, František: *Čapkovy utopie a skutečnost*. In: *Karel Čapek. Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození. Hradec Králové 10.-11. ledna 1990*. Hradec Králové, Státní vědecká knihovna 1990, s. 27-32.
- Vlašín, Š. (red.) a kol.: *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel 1984.
- Všetička, František: *Čtení o kompozici. Sborník studií o kompoziční výstavbě prozaického díla*. Liberec 1969.
- Všetička, František: *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století*. Olomouc, Votobia 2001.
- Zachová, Alena: *Montáž jako prostředek primární komunikace ve Válce s Mloky*. In: *Karel Čapek. Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození. Hradec Králové 10.-11. ledna 1990*. Hradec Králové, Státní vědecká knihovna 1990, s. 188-192.

## Přílohy

Jako příloha práce slouží přehledná tabulková analýza čtyř vybraných českých děl postavených na montážním principu. Analyzovány byly následující tituly:

1. Karel Čapek – Válka s Mloky
2. Jan Weiss – Dům o tisíci patrech
3. Jiří Haussmann – Velkovýroba ctnosti
4. Karel Konrád – Robinsonáda

Charakter smontovanosti těchto děl je postihován pomocí 7 kategorií – jejich základní vymezení viz v kapitole 3.9 („Analýza montáže“ v Čapkově Válce s Mloky). Každé z kategorií patří v tabulce jeden sloupec, řádky odkazují na kapitoly analyzovaných děl. To znamená, že nejmenší sledovanou strukturní jednotkou díla je v naší analýze 1 kapitola.

## Karel Čapek – Válka s Mloky

Kapitola číslo	Vypravěč (perspektiva vyprávění)	Postavy (soubor postav)	Prostředí	Děj, dějovost vyprávění; styl vedení děje	Literární žánr a styl (odkaz na žánr)	Grafika (montáž graf. prvků)	Humor
<i>Kniha první (Andrias Scheuchzeri) : kapitola 1. (Podivínství kapitána van Tocha)</i>	„mluvící“ vypravěč v kruhu posluchačů (autorský)	charismatický hrdina Van Toch (byť s příměsí komiky, zatím ne však satirizace)	exotické	ano; dialogický a humoristický – v náznamech, dobrodružný	dobrodružné vyprávění (román/novela)	-----	jemný vypravěčský a ještě jemnější jazykový
2. (Pan Golombek a pan Valenta)	„mlčící“ vypravěč (pouze zprostředkovává plynutí děje v dialogích)	komické (pražští redaktori a Van Toch - Vantoch)	domácí až domácké (přízemně „čecháčkovské“)	mimo hl. dějový rámec; dialogický a humoristický	drobná „fejetonová“ komika	-----	situační jazykový
3. (G. H. Bondy a jeho krajan) <i>Mezi 3. a 4. kap. není stylový, časoprostorový ani jiný výrazný předěl.</i>	na začátku kapitoly aforizující, pak „mlčící“	Bondy a Van Toch – obě postavy oscilují mezi komikou a charismatičností	domácí, prostředí však nehraje roli (Bondyho kancelář)	ano; dialogický a humoristický	blíží se dramatickému výstupu (konverzační komedie, fraška)	- vizitka kapitána Van Tocha; - jmenovka na dveřích p. Bondyho	jazykový (silně) (je konstitučním prvkem kapitoly)
4. (Obchodník podnik kapitána van Tocha)	„mlčící“	-    -	-    -	-    - (proti předělu kap. ale méně humoru, více děj. posunu)	-    -	citace z notesu (jen hesla) (kurzivou)	jazykový
5. (Kapitán J. van Toch a jeho cvičení ještěři)	„mlčící“, na závěr aforizující	komické, šablonovité (námořníci Jensen a Dingle)	exotické, ale nevýrazné, nehraje velkou roli; sociálně nízké (přístav)	mimo hl. dějový rámec; dialogický	opět blízké komediálnímu výstupu, zároveň ale upomíná na dobrodružné vyprávění z 1. kap.	stvrzenka (psací písmo s gramatickými a grafickými chybami)	situační, jazykový a grafický (stvrzenka)
6. (Jachta na laguně) <i>Mezi 6. a 7. kap. není předěl.</i>	„mlčící“ Do vypr. pásma přechází nevl. přímá řeč. hl. postavy kapitoly (duševní řeč Mr. Abbého v ich-formě)	komické a šablonovité (herci prožívající fantastický filmový děj „ve skutečnosti“)	exotické; sociálně příznakové, vyšší (hollywoodská herecká smetánka)	mimo hl. děj. rámec; parodický (hum.), dialogický	parodie, resp. satira na konzumní am. film, spolu se 7. kap. působí svou uzavřeností a vypointovaností jako samostatná povídka	-----	situační, parodický
7. (Pokračování Jachty na laguně)	-    - v závěru pak vypravěčův „doslov“	-    - (v závěru ožívá vypravěč)	-    -	-    -	-    -	návrhy novinových titulků (tučně)	-    -
8. (Andrias Scheuchzeri)	aforizující a satirizující, všeovědoucí (tj. autorský)	----- (nejsou)	----- (není)	ne; jde o vypravěčem komentovaný dokument	odborná časopisecká studie	zpráva z přírodověd. časopisu („výňatek“), obsahuje obr. kostry velemloka	v pásmu vypravěče se objevuje hořký humor satiry (na svět vědy a potírajících se teorií), jinak Ø

9. (Andrew Scheuchzer)	„mlčící“ (v posl. větě aforizující)	komické a šablonovité („vědec“ prof. Petrov, „průměrný Angličan“ p. Greggs, mluvící mlok Andy)	zvláštní (zoo), nehraje však výraznou roli	mimo hl. dějový rámec; dialogický, humoristický	satirická povídka	část protokolu (vědecký dotazník) (kurzivou)	parodie a satira (svět uměřené vědy vs. senzacechtivé publicistiky); dále situační i jazykový h.
10. (Posvícení v Novém Strašecí)	„mlčící“	komické a p. Povondra (Čapkovský „obyčejný člověk“)	domácí a domácí (maloměstské posvícení)	mimo hl. děj. rámec (?); dialogický a humoristický	humoristická povídka	nápisy na cirkusovém stanu	situační; trochu parodický
11. (O Lido-geštěrkách)	uvádějící děj („mlčící“), do vypr. pásma následně proniká myšlenkový monolog hl. postavy	napůl komická postava prof. Uhra (přírodovědce)	domácí, redakce časopisu a vědecké ovzduší přírodovědcovy domácnosti	mimo hl. děj. rámec; vypravěčský, humoristický	zvláštní humoristická povídka	dopis čtenáře (kurzivou), výstřižek z novin (stylizováno typograficky, graficky i jazykově do 19. stol.)	parodický a satirický (opět věda vs. publicistika), situační a grafický (pravopis jako před skladnou opravou)
12. (Salamander-Syndicate)	„mlčící“ uvaděč	šablonovité postavičky byznysmenů a p. Bondy	prostředí obchodní (jednání na nejvyšší úrovni)	ano; dialogický, pak dialog v replikách „dokumentu“	zvláštní: jako by byl dramatický výstup podáván formou úředního protokolu	protokol z jednání (typograf. styl.), zabírá velkou část kapitoly	satirický (prostředí velkého „byznysu“)
Dodatek: O pohlavním životě Mloků (tj. závěr <i>Knihy první</i> )	Autorský vypr. reflektující proces psaní, na zač. kap. dokonce ukazuje na svou(!) čtenářskou zkušenost, postupně se ale vytrácí („mlčící“)	„Autor“; fiktivní vědci (se jménem a názorem (tezí), nikoli však psychologií, vzezřením a dalšími náležitostmi lit. postavy)	neodkazuje k žádnému fyzickému prostředí, odehrává se pouze na půdě psaných textů	ne; kapitola má informativní charakter	zvláštní: kapitola odborné knihy převyprávěná publicistou ve fejetonu	celá kapitola je typograficky odlišena od předchozího textu a působí tedy jako vmontovaný útržek (viz též její „jméno“ – Dodatek)	ne; k humoru má blízko bizarní a zároveň lehce satirický popis pohlavního života mloků
<i>Kniha druhá (Po stupních civilizace): kapitola 1 (Pan Povondra čte noviny)</i>	Autorský vypr. (komentující, aforizující, humorizující)	Dialog „obyčejných lidí“ – p. Povondra a jeho žena, v druhé půli jen vypr. (bez postav)	Není reflektováno (1. půle „doma“, 2. bez prostředí)	ne, jde o ilustrativní dialogickou scénu a „autorský“ (vypr.) úvod k násled. kap.	humoristická próza	ne	ano: situační, satirický
2. (Po stupních civilizace (Dějiny Mloků))	Autorský vypr. – historik (stylizace do pózy historika píšícího syntézu)	Linie historického výkladu bez jednajících postav, linie „ilustrujícího“ poznámkového aparátu – různé	Hist. výklad – žádný; v pozn. aparátu pak velká pestrost prostředí, osob i dějů	ne	Výklad (jakoby populárně nauč. textu), v pozn. aparátu (parodie) vědecké a publicistické žánrové útvary (článek, zpráva, studie, citace, esej, referát atd.	Text výkladu odkazuje na číslované poznámky. Ty tvoří větší polovinu textu kap., jsou typogr. rozličně zpracovány, často napodobují vzor, jež parodují.	Dominuje parodie, dále satira, jazykový i grafický humor (viz např. texty v poznámkách psané neznámým jazykem nebo čínským graf. písmem)
3. (Pan Povondra čte opět noviny)	„mlčící“ vypravěč, uvaděč dialogu	pan Povondra a jeho žena („obyčejní lidé“)	nespecifikované – domácnost Povondrových	Děj se příliš neposouvá vpřed, dialogické vedení	žánrová (jemně humorná) konverzační scéna	ne	jemný situační a satirický humor

<i>Kniha třetí (Válka s Mloky): Kapitola 1 (Masakr na ostrovech Kokosových)</i>	autorský vypravěč – historik procesu, průvodce labyrintem, malíř obrazu	Poprvé jsou to: mloci (masa) vs. lidé (též kolektivně)	Kokosové ostrovy (exotika)	akční děj, posouváný hlavně vypravěčem, méně dialogů	napůl kronika, napůl dobrodruž. (akční) román nebo povídka – trochu ve stylu laciného čtení (kovbojky)	ne	jen humor vypr. podání, dynamiky, jinak bez humoru (!)
2. (Srážka v Normandii)	-    -	-    - (sedláci vs. mloci)	Normandie (vesnické prostředí)	dění prezentováno skrze výklad historika	kronika, (výklad)	Novinové titulky (3ks, nepřilíš graf. výrazné)	o poznání temnější satira než dříve, sarkasmus
3. (Incident v La Manche)	-    -	Národní kolektivy, mloci – Francie vs. Anglie	kanál La Manche, pod vodou i na diplomatickém stole	-    -	-    -	ne	-    -
4. (Der Nordmolch)	-    -	Národy – Něm. vs. Fr. vs. Angl. (vs. Pol. – oběť)	Německo, Baltské moře	prakticky bez děje, popis, informace, satira	-    -	ne	-    -
5. (Wolf Meynert píše své dílo)	-    -	Wolf Meynert a jeho kniha	žádné - literatura, (Královec)	bez děje, prezentace obsahu knihy	výklad, výtah (z fiktivní publikace)	grafická ne; ale text tvoří rovněž citace z knihy	satira, ironie, sarkasmus, karikatura
6. (X varuje)	-    -	„X“ a jeho pamflet, lidé vs. mloci	žádné – literatura, pak – Evropa	málo dějové, až v závěru, vypr. vedení	výklad, výtah (z fikt. pamfletu)	-    -	takřka ne (jen satira na reakce na spis)
7. (Zemětřesení v Louisianě)	Autorský vypr. – už ne tolik historik, jako spíše reportér (živého vysílání)	Obyv. Louisiany (pár jedinců a celek) vs. mloci	Louisiana (am. stát)	vypr. (reportážní) vedení děje	kronika / reportáž	telegrafické depeše (4x) – graf. zvýrazněné	málo, ale přece satira, textový humor
8. (Chief Salamander klade požadavky)	Autorský vypr. napůl historik, napůl „mlčící“	Chief Salamander („Vůdce“) vs. lidstvo	svět (pevniny vs. moře)	vypr. vedení děje, monology postavy	vyprávění / kronika	graf. ne, ale obsahuje repliky z radiostanice	satira, ironie, sarkasmus, karikatura, parodie
9. (Konference ve Vaduzu)	Autorský vypr. – historik, průvodce	národy; lidi vs. mloci	svět; Vaduz	vypr. vedení děje, dialog formou protokol. zápisu	vyprávění / kronika / reportáž	ne (dialog jako protokol)	-    -
10. (Pan Povondra to bere na sebe)	Autorský vypr. mluvící (reflektující) i mlčící (románový)	Pan Povondra, jeho syn a snacha („obyčejní lidé“)	Praha (Vltava)	vypravěčské i dialogické vedení děje	vyprávění (povídkové, románové)	ne	lehká satira, ironie, dobrasrdnější humor, paradoxní pointa
11. (Autor mluví sám se sebou)	Autorský vypravěč 2x – spisovatel vs. jeho vnitřní hlas	(vypravěč vs. vnitřní hlas)	žádné - literatura	vypravěčská diskuze o ději budoucím, lit. vs. skutečném...	zvláštní: antiiluzivní vystoupení vypravěče	ne	satira, ironie, sarkasmus, ale méně (převládá etika, patos)

## Jan Weiss – Dům o tisíci patrech

Kapitola číslo	Vypravěč (perspektiva vyprávění)	Postavy (soubor postav)	Prostředí	Děj, dějovost vyprávění; styl vedení děje	Vmontované texty	Grafika (montáž graf. prvků)	Humor
1	kombinovaný: vševědoucí uvaďeč a zároveň vyprávění skrze vědomí hlavního hrdiny	hlavní hrdina, zatím beze jména, paměti a identity	fantaskní; nejprve „barák smrti“, pak skok do „domu o tisíci patrech“	Nedějové; přítomny 2 roviny vyprávění (sen x skutečnost); fantastický, obrazný styl	ne	ne	ne
2	kombinovaný	hlavní hrdina s „papírovou“ identitou	fantaskní, dům	fantastický, emfatický styl vyprávění, pak posun skrze řeč dokumentů	2x strana z notýsku detektiva, 2x novinový výstřižek, vizitka	ano, všechny vmontované texty nějak (různě) graficky odlišeny	ne
3	kombinovaný	hlavní hrdina, tajemný stařec	fantaskní, dům	detektivní styl posunu děje, napětí, tajemství	adresa dopisu	ano, adresa jiným fontem písma	ne
4	vševědoucí (uvádějící děj), neosobní	hlavní hrdina Petr Brok a stařec	nehraje roli, není tematizováno (dům)	dialogický posun děje, stále přítomnost fantaskna a tajemství	ne	ne	ne
5	-    -	-    -	fantaskní (dům)	-    -	ne	ne	groteskní vize (blaženost v Gedonii)
6	-    -	-    -	-    -	dialogický posun, pak dobrodružný	dopis (smlouva)	ano, dopis typograficky odlišen	ne
7	vypravěč jako oko kamery, reflektující vjemy hlavního hrdiny	hlavní hrdina	fantaskní	2 roviny děje („Sen“ x vl. fantaskní fikční svět díla („Dům“)); filmový způsob vedení děje, vrstvení (montáž) motivů	nápisy a reklamy (6x) (cca polovina textu kapitoly)	ano, velmi výrazné odlišení typografické, různá grafická ohraničení atd.	ve vmontovaných textech humor reklamy, parodie reklamních postupů a klišé
8	vševědoucí uvaďeč, střídá ho dlouhý monolog vedlejší postavy	hlavní hrdina a „muž s černou bradou o dvou koncích“	(společenské) podsvětí, zlodějské prostředí	děj posouvá vyprávění (nejprve vypravěč, pak vedlejší postava)	nápisy a reklamy (17x) (opět cca polovina textu kapitoly)	ano, grafické napodobení vývěsních tabulí apod.	groteskní nálada
9	pouze jako neosobní uvaďeč dialogů	muži (kreatury) podsvětí (či přímo jejich „archetypy“)	-    -	dialogický posun děje	ne	ne	ne (ale jediná postava jsou silně groteskní)
10	neosobní vypravěč uvede první větou monolog vedlejší postavy (ten tvoří zbytek kapitoly)	vyprávějící travič Čulkov, postavy jeho příběhu – hvězdář Galio a Pán Muller	Dům a ve vyprávění též Polynésie a Vesmír	vyprávění vedlejší postavy	ne	ne	ne (vyprávějící postava je groteskní a má zvláštní jazyk – bezděčné používání citoslovcí)
11	neosobní uvaďeč	Hlavní postava a skupinka zločinců	není tematizováno (zločnická část Domu)	Dobrodružný styl vedení děje – uvádějící vypravěč+dialogy	ne	ne	ne



12	kombinovaný: vševědoucí vypravěč a místy zároveň vyprávění skrze vědomí hlav. hrdiny	Hlavní postava, zločinci	Dům, útěk skrz podivný „výtah“ (spíše než patra propojuje vlastně různé roviny představ/vědomí)	Dobrodružný styl – akce zpřístupňovaná hlavně vyprávěním vypravěče	ne	ne	ne
13	vševědoucí vypravěč a vmontované texty	Hlavní postava, jako „postavy“ (cizí repliky dialogu) fungují vlastně nápisy	Dům – široká pasáž s obchody	vyprávění a řeč reklam, nedějové	23x nápis na vývěsní tabuli, ceduli, či jiné reklamní ploše (většina textu)	Různé fonty písma apod., grafika napodobuje styl reklam	v montovaných textech humor reklamy, parodie reklamních postupů a klišé
14	kombinovaný	Hlavní postava, (+světla a nápisy)	Tma vs. světla reklam, jinak bez prostředí, pak budova Domu s průhledem na Zemi – na „povědomou“ krajinu	hlavně vyprávění vypravěče, nedějové	11x nápis reklamy, 1x nápis nad vchodem	graf. styl reklam; 1x zvýrazněná věta textu vypravěče (!)	obsah nápisů reklam je zčásti parodický, spíše však už bizarní
15	vševědoucí vypravěč	prodavač „hvězd“ a kupující (panoptikum postav)	řada u okénka	Dialogický posun děje	ne	ne	ne (ale některé mikropříběhy postav jsou bizarní)
16	neosobní uvaděč děje	prodavač, princezna, hlavní postava (pasivní)	-    -	Dialogický posun děje	ne	ne	ne
17	kombinovaný	hlavní postava, princezna a další „poutníci ke hvězdám“	Dům – čekárna, temná chodba a „sametový sál“ (plynová komora)	posun děje hlavně pomocí vyprávění (méně též dialogy)	ne	ne	obsahuje bizarní (humornou) debatu postav (poutníků)
18	kombinovaný	hlavní postava, krutý „stařeček s dobrým úsměvem“, odsouzenci	Fantaskní - nejprve „barák smrti“, pak ocelová komora s průsvitnou lidskou lebkou u stropu (Dům)	2 roviny děje („Sen“ x fikční svět v Domu) – v prvé pouze vypravěč (vědomí hrdiny), v druhé dialog. posun děje	ne	ne	ne
19	neosobní uvaděč	jako v předešlé, jen odsouzence muže nahradily ženy	fantaskní (Dům): „komnata“ – v rohu „rozkošný turecký altán“	dialogický posun děje	ne	ne	ne
20	vševědoucí uvaděč děje	hl. postava, princezna, stařeček, zajaté dívky, madame Veroni	fantaskní: altán nyní funguje jako výtah „padající dolů“	Dialogický i vypravěčský posun děje, probliknutí lampičky (tj. 2. roviny – Snu)	ne	ne	ne
21	kombinovaný	hlavní hrdina, princezna, stařeček	bludiště ulic a náměstí Domu	posun děje vyprávěním i skrze vmontovaný text	3x tabulka se jménem ulice, 2x štít domu, lístek z notýsku (vzkaz)	Tabulky obdélníkově ohraničené a přece zapuštěné v textu, štíty domů zvýrazněné, vzkaz velkým (psacím) fontem písma a kurzivou	ne

22	vševědoucí vypravěč, pak absence vypravěče	hl. postava, hlas z amplionu (Muller) a bezejmenný dav účastníků burzy	burzovní budova domu	nejprve vyprávění, pak technika film. střihu, koláž dialog. replik davu	záznam dražby, další dražení ale přechází do hlavního (neodlišeného) textu kapitoly	1. dražba je graficky vydělena (záznam jako u div. hry), další již nikoli. Pouze „hlas z amplionu“ je graf. zvýrazněn	promluvy postav jsou komické, náznak satiry, resp. parodie na prostředí/institut burzovního obchodu
23	vševědoucí uvaděč děje	hl. postava, hlas (Muller), hlasy davu	-    -	dialogický posun děje	ne	repliky dialogu Muller – Brok jsou zvýrazněny (graf. vyčleněny)	ne
24	vševědoucí vypravěč (uvaděč) děje a dialogů	hl. postava, „hlas s hůry, velekněz, dav	fantaskní (snové): tápání ve tmě, pak průchod do „chrámu“ boha Mullera	nejprve posouvá děj vypravěč, pak dialog, pak zase vypravěč; do vypr. v 1 místě proniká 2. rovina děje („Sen“)	2x (stejný) nápis (štit chrámu); modlitba velekněze k bohu Mullerovi	nápisy graficky příznakové; modlitba vydělena z textu (kurziva), dialog Mullera s Brokem zvýrazněn	ne (ale modlitbu je možno vnímat jako satiru, resp. parodii na řeč a praktiky náboženství)
25	vševědoucí vypravěč	hl. postava, princezna, princ Ačorgen (fantaskní tvář)	orientální komnata, pak výtah do jiné roviny (patra) Domu i vyprávění	dialogický i vypravěčský posun děje; „lampička“, tj. 2. rovina děje (tyfový barák)	ne	ne	ne (bizarní je tvář princezny průvodce/únosce Ačorgena)
26	vševědoucí vypravěč (uvaděč děje)	hl. postava, princezna, princ Ačorgen, císař Marlok a další hráči	fantaskní sál Domu – herna (kasino)	děj posouvá vypravěč i dialogy	ne	ne	ne
27	vševědoucí vypravěč	hl. postava, princezna a princ, chlípni hodnostáři (mj. „stařeček“)	silně fantaskní sály Gedonie (ráje Domu)	-    - scéna ukousnutí prstu zarazí naturalistickým podáním (atmosféra děsu)	ne	ne, ale text je poněkud výrazněji členěn (využití kapitálek apod.)	obrazy rajských rozkoší v Domu jsou velice bizarní a vynalézavé (Snofilm apod.)
28	kombinovaný	hl. postava	„bílá tma“ plná povědomých pachů a vůní	nedějové; objevují se a zvláště spojují obě roviny knihy (Mullerton vs. světová válka, „lampička“)	ne	ne	ne
29	vševědoucí uvaděč	hl. postava, princezna a princ	modrý salonek princezny, prostředí není tolik tematizováno	dialog. i vypr. posun děje; děj je dobrodružný - princ svádí princeznu pomocí hypnózy, Brok zasahuje	ne	ne	ne
30	vševědoucí vypravěč	hl. postava a princezna	-    - (postel)	erotická svlékací scéna, touha, dráždivost, jinak bez děje	ne	ne	ne (erotické představy jsou mírně bizarní)
31	neosobní uvaděč dialogického děje	hl. postava, princezna, hlas Mullera	-    -	dialogický posun děje (nevelký – není moc dějové)	ne	replika Mullera s hůry je graf. vyčleněna	ne

32	vševědoucí vypravěč (neosobní)	hl. postava	silně fantaskní a fantazijní: chodba se zamčenými dveřmi, pak sál dutých zrcadel ve tvaru koule	větší část kapitoly tvoří popis fantaskního místa děje	1x nápis	nápis je ohra- ničen, graficky ozvláštněn, má roli v ději (rébus)	ne
33	kombinovaný	hl. postava, obr (milion obrů); 2 lékaři z 2. roviny děje	sál dutých zrcadel, pak lampička – tyfový barák (2. rovina)	dobrodružný a fantaskní děj (zápas) se přímo dialog. replikou propojuje s 2. rovinou knihy (doktorova vizita v tyf. baráku)	ne	ne	ne
34	vševědoucí	hl. postava, slepý Orsag se sklíčky, obr, ženy	zpuštělá kuchyň (silně kontrastuje s předešlým místem děje)	dialog jednání- cích osob kromě hlavní postavy, fantaskní popis nevidi- telného hrdiny	ne	ne	ne (přítomna je jistá pikant- nost či parodie na ženskou zálibu v pikantnostech – viz před- stavy hrdinovy nahoty)
35	vševědoucí	hl. postava a princezna (její identita se zde přibližuje k Šípkové Rů- žence)	fantaskní a snové, blouzní- vé představy „konce věcí“ apod.	kap. začíná v rovině „Snu“ (tyfový barák), příchod prin- cezny značí návrat do Domu; dial. posun děje	ne	ne	ne
36	neosobní uvaďeč děje a dialogů	hl. postava Petr Brok (nová identita: geniální lupič a detektiv), princezna a Lord Humper- link (pilot fantaskního stroje)	fantaskní – Dům: labyrint uliček, pak odletová plošina a Slunce	posun děje hlavně skrze dialogy	tabulka se jménem ulice, zvonky se jmenovkami pilotů	tabulka i jmenovky graf. napodobují své vzory; některé repliky dialogů jsou zvýrazně- ny	ne
37	kombinovaný	hl. postava, dav, maršálek	fantaskní: ulice a náměs- tí patra 376, pak luxusní ostrov upro- střed jezera (patro 100)	vyprávění vypravěče, popis prostor, vmontovaný text vyhlášek	zatykač (styl zatykače – určení, zločin, odměna...)	zatykač grafic- ky odlišen; 1x zvýrazněný nápis na dveřích	ne
38	neosobní uvaďeč	hl. postava, „Muller“ – fantaskní oživlá loutka, starý a nový maršálek, zabiják stářím – stařeček Schwarz	královská komnata	dialogický posun děje, hl. hrdina mlčí	ne	ne	náznak paro- die (blasfe- mie) váleč- ných příprav, taktiky, hie- rarchie...
39	kombinovaný	hl. postava, princ Ačorgen, „slepý“ Orsag, loutka Mullera a hlas Mullera	-    -	akční (dobro- druž.) děj – zápas na život a na smrt, pronásledová- ní, hlavní slovo má vypravěč	ne	Hlas Mullera vydávající krátké rozkazy je graficky zvýrazněn	ne

40	kombinovaný (převažuje výčet vjemů hl. hrdiny)	hl. postava, vojsko Mulle-rovo a rebelo-vé Vítka z Vítkovíc	rozbitý výtah/ resp. nosítka s nemocným, pak patro 490 a 491 – ležení nepřatel. vojsk	2 roviny děje – do popisu válč. ležení v Domu (skrže vědomí hl. hrdiny) proni-ká obraz hl. hrdiny nese-ného v nosítkách	ne	ne	ne
41	vševědoucí vypravěč	hl. postava, prorok č. 794, vojáci, Vítka z Vítkovíc (mladý neuro-tický kuřák), generálové	fantaskní prostředí voj. ležení v polorozboře ných patrech Domu, „hlavní stan“	Dobrodružný děj, válečné přípravy a strategie, hl. hrdina pasivní; dialogický i vypravěčský posun děje	věštba proro-ka č. 794 (graficky překvapivě nezvýrazněná)	ne	ne
42	-    -	hl. postava, stařeček Schwarz, mladíček	patro 490 (ležení Mulle-rova vojska)	akční (dobro-družný) děj, dialogy, děj posouván vypravěčem	ne	ne	směšná (sta-řecká) řeč stařečka Schwarze
43	kombinovaný	hl. postava, lord Humper-link, hlas Mullerův, římský žoldnéř	fantaskní: ostrov na 100. patře se zvonícím mostem, trůnní sál, „bláznovská“ místnost římských žoldnéřů	děj posouvá vypravěč i dialog (bez účasti hl. hrdiny); popis knihovny s Mullerovým dílem	štítek dveří a názvy knih	u názvů knih grafika napo-dobuje knižní vazbu; různá písma, velikos-ti, řezy...	názvy knih jsou směšné svou bombas-tičností a univerzálností (parodie na kult osobnos-ti)
44	kombinovaný (převažuje ale vyprávění skrze vědomí hl. hrdiny)	hlavní postava – Petr Brok (jako poutník v cizím světě)	fantaskní a bizarní – mučírna květin, dětský pokojíček, prázdné poko-je s lidskými orgány, „kočičí pařeníště“, pokladnice, šatna s pře-vleky, klec s orangutane m a další	nedějové (putování skrze bizarní prostory s absurdními či mírně perverzními předměty), atmosféra tajemna (/děsu)	titulní strana knihy, úryvek jednoho návodu z této knihy („citát“)	titulní strana napodobuje grafiku titulů knih, „návod“ je graficky odlišen a oddělen od ostatního textu	ne (ale bizarnost, grotesknost líčeného je zde extrémní)
45	nejprve vypra-věč -vědomí hrdiny, pak neosobní uvaďeč, pak bez vypravěče	hlavní posta-va, Ohisver Muller (gro-teskní posta-vička s falešným nosem)	místnost s fantaskním strojem (počí-tač), pak burza (skrží kukátko stroje)	nejprve popis (to, co hrdina vidí, podoba Mullera), pak koláž z útržků řeči lidí na burze	ne	„hlasy burzy“ jsou zazname-nány jako v zápisu diva-delní hry	ne (ale posta-va všemocné-ho Mullera je líčena jako komická figurka)
46	vševědoucí vypravěč	hlavní posta-va, Ohisver Muller, skrze počítač: burzián, zabijáci, armáda atd.	počítačová místnost, zprostředko-vané: burza, zabijácká čtvrť, bojiště	Děj posouvá dialog Mullera a jím tresta-ných hříšníků (jeho hlas přichází na scénu jako „deus ex machina“)	ne	ne	ne
47	-    -	hlavní posta-va, Muller, zprostředko-vané armáda otroků, záložní armáda Mulle-rova	místnost s „počítačem“	akční děj – zápas hl. postavy s Mullerem, smrt Mullera, konec Petra Broka pod rozbitým strojem	ne	ne	ne

48	vševědoucí vypravěč	hlavní postava (s identitou českého vojáka, nikoli Petr Brok), doktor, sestry	ošetřovna – „skutečný“ svět, který byl dříve jen světem „Snu“	Pouze 2. rovina děje (!), svět Domu byl zcela opuštěn. Děj posunuje dialog i vypr.	ne	ne	ne
----	---------------------	---	---	--	----	----	----

## Jiří Haussmann – Velkovýroba ctnosti

Kapitola číslo	Vypravěč (perspektiva vyprávění)	Postavy (soubor postav)	Prostředí	Děj, dějovost vyprávění; styl vedení děje	Vmontované texty	Grafika (montáž graf. prvků)	Humor
1. Divný návštěvník	vypravěč autorský (bez osobnosti) – pouhý uvaďeč, er-forma	roztržitý prof. Fabricius, nerudný sluha Kalibán, opoziční poslanec Rumdiburr, ministr Sir Laistrigon	úřední – ministerstvo veřejných věcí, přijímací salón a pracovna	dialogický princip vedení děje + popis (vypravěčský, přitom až divadelní)	ne	ne	Ano, poměrně klasická situační komika, naivita, šablonovitost. Absence parodie
2. Ministerská rada	-    -	ministři: Laistrigon, Earl of Frankodul (zahradník), sir Ballick (zemědělství), vikomt Nevermore-Irreparabl (finance) a další, generál Hau d'Eggen	porada ministerské rady na blíž nespecifikovaném (úředním) místě	-    -	ne	ne	do popředí zde vystupuje satirický moment: paroduje se řeč i praktiky soudobé politiky jako celku i jedinců - konkrétních osob (např. E. Beneš)
3. Iniciativní návrh	Místy „divadelní“ uvaďeč, hlavně však parodující autorský komentátor, (vypr. – satirik)	poslanci parlamentu Utopie, potažmo ČSR (jména jsou průhledně pozmeněnými jmény skutečných státníků ČSR 20. let: Dr. Arraschino, Dr. Kramorius ad.)	poslanecká sněmovna (Utopie ↔ ČSR)	málo dějové, jde o sled „divadelních“ výstupů jednotlivých postav, vyprav. vysvětlujících pasáží a vmontovaných autentizačních prvků (textů).	1/ Text dementi „Stáních ofic. novin“. Fce: satira 2/ Text Iniciativního návrhu. Fce: ozvláštňení. Text je dějotvorný, jde o „přímou řeč dokumentu“	Ad 1/ (1. vmontovaný text): graf. neodlišen Ad 2/: ano (kurziva, nadpis, členění do paragrafů)	silná ironie a satira, kap. je v podstatě parodií na parlamentní život 1. republiky (konkrétní, adresná)
4. Dva selfmademani	autorský komentující vypravěč („satirik“)	Chrysopras a Argyropras (záporné typy podnikatelských miliardářů), tajemník a další: všechny postavy jsou schematické – modelové (objekty satiry a parodizace)	paláce selfmademanů a pak rychlá (životopisná) tematizace různých prostředí (po celé Utopii, světě)	Děj posouvá vypravěč, na konci kapitoly dialog 2 postav	2x reklamní slogan. Funkce: ozvláštňení, parodie reklamy a jejího místa v moderní lidské společnosti	Vmontované texty shodně odlišeny kurzivou (ačkoli v jednom případě má jít o zápis mluveného slova (reklamy), v 2. o nápis projektovaný na oblohu)	satira, ironie, parodie – tento-krát však nejsou parodovány konkrétní instituce nebo osobnosti, nýbrž typy osobností (kapitalista)

5. Dostihy	vševědoucí autor. vypravěč, míra odstupů od vyprávěného je ale menší (připodobnění klasického vypravěči dobrodruž. románů)	Morisson a Jorisson, Antimône Hlupin a další – parodie na literární postavy brakové dobrodružné literatury (srov. postavy: Jack Carter, Arsen Lupin (zde je i zjevná jmenná podobnost atd.))	elegantní detektivní pracovní, letadlo, krátce Rusko; vzducholod, parník, vlak – rychlé nescmýslé změny, nadsázka	Děj posouvá vypravěč, stylově jde o dobrodruž. žánr (laciné dobrodružné detektivky), lépe řečeno jeho parodii	4x telegram (2 a 2 téměř totožné, zvýraznění paralelnosti). Funkce: ozvláštnění, parodie na zvolený žánr (dobrodružná detektivka)	telegramy odlišeny od textu – a/ kurzivou (1. a 3. telegram), b/ proložení znaků písma (2. a 4. telegram)	stylová (žánrová) parodie, vtip vyplývá z přehánění, zjevných logických i kauzálních chyb v ději i jinde, humor tzv. „primitivní“, dále humor „národní“ (satira a parodie na národnostní stereotypy a nac. pýchu)
6. Po stopě dobrého činu	vševědoucí vypravěč kronikář, jeho jazyk je příznakový – archaizující (časté přechodníky a zastaralý slovník), zároveň však ironicky zkratkovitý...	Morisson a Jorisson – parodie na postavy dobrodružných detektivů; mrtvý Fabricius, vrchní ministerský oficiál Bürositz – „profesionální úředník“	Poslanecká sněmovna, koloniál, městský lesík, pak podatelna Ministerstva veř. prací, „registratura“ a pracovní tamtéž	Děj posouvá vypravěč, jehož jazyk silně kontrastuje s mile naivními, přitroublými dialogy postav	1/ poznámka pod čarou (váže se k vypr. pásmu). Fce: druhá vrstva ironie, satiry. Jde zároveň o prostředek k vysvětlení (a konstrukci) fikt. světa lit. díla utop. charakteru. 2/ Nápis – je to vtip, parodie. 3/ Dokument (fikt. zápisník): fce přiběhová, autentizační.	Ad 1/: typická knižní vysvětlivka (odkaz pomocí hvězdičky) Ad 2/: proložené písmo napodobuje písmo tabulek na stěně. Ad 3/: titul zápisníku kurzivou, dva jakoby náhodně vybrané zápisy odděleny prázdnými řádky.	Autor v díle prokazuje univerzální smysl pro humor. Má potěšení z komiky a vtipu v jakékoli formě, často vtipu uzpůsobuje i vše další – formu, logiku děje atd.). Zde: satira, parodie, dětský humor, slovní karikatura (přehánění, naivita...), i jazykový vtip
7. Akt č. j. H <sub>2</sub> O 5229/94	Celá kapitola je vydávána za text dopisu – žádosti (úředního podání), vypr. situaci 1. osoby (pisatele) však prolomí v 2. části („hlavě“) dopisu vstup autor. vypravěče-satirika	Prof. Fabricius jakožto pisatel dopisu („vypr.“) i předmět vyprávění autorského vypravěče	žádné – (jen text, jde o dokument)	Styl I. a III. části je přehnaně antikvní, archaický, patetický a až k nescmýslivosti šroubovaný. Hausmann paroduje styl (hraný) poníženosti v dopis. styku s úřadem či autoritou.	Celá kapitola je koncipována jako fiktivní dokument. Jeho autentičnost je v 2. části vědomě oslabena vypravěčem.	Grafika napodobuje i grafický styl dokumentu (úřední žádosti, listu)	Parodie věd. stylu a parodie dopisu. Jazyková parodie (karikatura) uč. archaismů, vyjadřování. Kap. ozvlášťuje strukturu románu, jde o „stylistický vtip“.
8. Horečné přípravy	Autorský vypravěč - kronikář a satirik	Chrysopras a jeho tajemník = typy (karikatura typů); jinak nemají postavy význam	mys Cookův v Nordvillu, prostředí novinové redakce a jiné	Dialogický vstup střídá vypr. vedení děje. Závěr pak tvoří opět dialog 2 postav (jakoby dramatický výstup)	1/ Reklama formou inzerátu v časopise 2/ „Šest barevných“ reklamních plakátů 3/ veršovaná (naivně) novinová reklama („reklamní báseň“)	Ad 1/: grafiky je napodobován styl novinových inzerátů Ad 2/: podoba plakátů je popsána (!) vypravěčem, „citovány“ jsou jen nápisy a reklamní hesla	V kap. je parodována zejména reklama, a to ve stylu i podstatě. Veršotepecké neumětelství je u Hausmanna velmi vtipné (jazykový humor)

9. Trapná aféra Starovlasteckých listů	Autorský vypravěč, satir. popisem zpřístupňuje čtenáři „trapnou aféru“ pravdomluvných novinářů	žádné (postavy – novináři – jsou jen tematizovány v pásmu vypr., žádná zde nevystupuje přímo)	redakce novin, pak žádné prostředí – je převyprávěn obsah jednoho čísla novin	Větší část tvoří nedělový popis zvl. novin. čísla, v závěru kap. děj posouvá vypravěč	Větší část kap. zabírají citace z fikt. novin (= parodie Nár. listů v 20. letech 20. stol.)	Graficky neozvláštněno (citace z listu jsou pouze ohraňovány uvozovkami)	parodie publicistiky (fráze, slepá poslušnost spol. a politické objednávce); satira soudob. osob a institucí; jazyk. humor
10. Další následky	Autorský vypravěč, v různých částech kap. poněkud různí se forma vyprávění; v jedné části bez vypr. – jde o dokument, „přepis“ dopisu	v různých scénách různé (kontrastující): neznámé („Anna Chrapounová“ apod.) i parodované známé – nakladatel Jotto, farář Ferdiš (Juriga – známý Hlinkovec).	v různých scénách různé (co nejrozumnější – kontrastní), např. ulice, místo schůze klerikální strany, boxerské utkání, řeznictví, nakladatelství ad.	rychlé střídání dějových, akčních, jakoby filmových scén (či div. výjevů), oddělených metodou „střihu“. Některé výjevy jsou dialogické, v jiných děj vede vypravěč. Společný je jen motiv „umravňení“.	Dopis – objednávka: parodie na pogramotnost, jazykovou neobratnost některých jedinců	Dopis kurzivou. Tamtéž (orto)grafický vtip – humorné pravopisné chyby	jazykový vtip, satira (společenská), parodie, situační humor
11. Sférické blesky	v úvodu stylizovaný vypravěč – neosobitě vykládající „autor učebnic“, pak sice rovněž neosobní, ale už nepřiznávající vypr. satirik.	Jednající p.: Vampyr Argyropras, Ing. Excelsior; V úvodu kap. se mj. objevuje jméno objevitele „Ostrova Utopijského“ – Tomáše Mora.	Zeměpis „Utopie“ (zde jako ostrov tvořený 2 velkými poloostrovy = Nordville a Sudville). Děj se pak odehrává v Sudvillu, hl. na Shackletonově výběžku	úvod kap.: nedějový geograficko-historický výklad, pak „zrychleně“ odvíjený pás nesourodých dějových výjevů. Děj posouvá vypravěč.	1/ mapka Utopie (mapa hor a řek) 2/ verše básníka ve stádiu tvorby (jazyk. vtip, ale i satira a parodie)	Ad 1/: kreslený obrázek, náčrt s popisky Ad 2/: kurziva. Jinak nic.	satiričnost, parodičnost, jazykový humor, situační humor
12. Tragédie bellicaská	vypravěč dobrodružné historky (kap. připomíná rodokapové čtení) – uvaděč děje, ale stále i satirický komentátor	národnostní, příp. profesní „archetypy“: horkokrevný Ital Boucharoni, mexický kovboj Cortadillo, usedlý Hamburčan Bieder, vypočítavý žid Moses Abrahamowicz, bodrý Rus Báťuškov, švejkovští Češi Václav Pyšvejc a Jos. Červíček, uhlašený Pařížan Lefeu, Američan Crawford, Dán Petersen, černoch Morenga; „mastný Teddy“ (hospodský) a „rudá Máry“ (kurtizána)	přístavní krčma, v níž se schází námořníci z celého světa (typická, modelová, šablonovitá)	Děj dobrodružný, akční (hospodská rvačka). Odbývá se hl. ve vypr. děj. pásmu, dialogy mají funkci charakterizační a dokreslující.	krátké veršované přísloví v německém jazyce, vlastně jazykový vtípek doplňující nár. charakteristiku	veršik kurzivou, jinak nic	parodie, národnostní satira (Ital vs. Mexičan vs. Žid vs. Rus vs. Čech). S humorem se mísí napětí (děj není jen vtipný, ale i skutečně akční).
13. Státní převrat v hodině desáté	vypravěč autorský, kronikář – satirik	Nejednající p. (jen ve vypr. pásmu): „lid“, řečník prof. Dr. Boulanger (=Pekař), „kabaretní velmož“ K. Mašle, veršotepec Sporák (Horák), busta „býv. rak. císaře Františka I.“, nový prezident Brutus Argyropras	náměstí, ulice, domy, kterými táhne revolučně nalazený lid očišťující zemi od symbolů právě skončeného režimu	Děj paroduje události z konce října 1918 (státní převrat). Posouvá ho vypravěč.	Epopej – verš. báseň s výrazně žertovnou slovní ekvilibristikou; epopej paroduje přepjaté nár. vlastnictví, patetické verš. formy, neústrojně rýmy atd. Měla prý skutečnou předlohu v básni „Česká legie“ A. Horáka	epopej vyčleněna kurzivou. Báseň ale není „celá“, nýbrž jejím textem prostupují poznámky vypr. posouvající její děj na následující vybr. pasáže.	Parodie na skutečné události i lit. předlohy, satira na vlastenčení; v epopeji výrazný jaz. humor (humorné rýmování apod.)

14. Mladistvý prezident	autorský vypravěč – satirik, kronikář; Vyprávění zřetelně hyperbolizující, ironické	Brutus a Vampyr Argyropraso-vi, Inženýr Excelsior (schematické, ale jinak skutečně jednající, činné p.), gratulující dav	v stručném životopise tematizováno různé prostředí, pak sněmovní budova parlamentu	Na poč. děj zhuštěný – biografický popis, v závěru naopak situační (epizoda jmenování prez.). Děj posouvá vypravěč	ne	ne	Parodie na nevázaný život a chování „zlaté mládeže“, její prestiž při mizivých osob. kvalitách jedinců. Ironie, satira.
15. Diplomatická předehra	autorský vypravěč – kronikář satirik	Argyropraso-vé a Excelsior na sudvillské a Earl Frank of Eodul, Dr. Arraschino ad. na nordvillské straně (= p. dříve parodující reálné čs. státníky; nyní tento moment slábné – vždyť Nordville, jež zastupují, nyní symbolizuje hl. Rak.-Uhersko)	sněmovna, Argyroprasův palác a žádné prostředí (prostor fiktivních dokumentů); tematizováno paraguayské velvyslanectví atd.; posun ve vnímání parodického obrazu: ČSR nezastupuje celá „Utopie“ – nýbrž nově jen její J část (Sudville)...	Vypr. vedení děje, v prostřední pasáři ale i dialogické. Parodují se skutečné události předcházející vypuknutí války (1914)	1/ Expozé ministra zahraničí (parodie ohnivých, dějinných parlam. výstupů) 2/ Nóta severoutopijské vlády jihoutopijské 3/ kapitulační odpověď (nóta) 4/ odmítnutí nóty. Jde o parodii na reálné dokumenty.	ad 1/ vymezena pouze uvozovkami jako přímá řeč. ad 2-4/ nóty z bloku textu vyděleny kurzivou a odsazením	Parodie na skutečné události (1914), karikatura osob i dějů, satira a ironie.
16. Mobilizace	-    -	p. nejednající (jen u vypr.) a neindividu-alizované, spíš jen kolektivy (branci, poslanci, duchovenstvo, univ. obec atd.), proti tomu kol. Červený kříž zastupuje 1 postava – „Mary Chrysoprassá“.	Jen málo tematizováno.	Děj posouvá vypravěč, příp. i text dokumentů. Jde o parodii na vzornou něm. (a rak.-uh.) mobilizaci a váleč. hysterii.	1/ Píseň nenávisti (Bůh trestej Jih!) – parodie na něm. válečné písně 2/ prezident-ské provolání „Mému národu“: parodie, ba spíš poměrně přesná parafráze provolání Fr. Josefa II. 3/ humorně zkrácená (vzniká nový význam) jihout. podoba téhož provolání	Ad 1/: kurziva; Autor používá svých typických vtipných, zvukomalebných a originálních rýmů Ad 2 a 3/: odděleno od bloku textu, kurziva.	Dobová karikatura, parodie událostí i dokumentů, satira, jazykový vtip, náznak paradoxu (o ošidnosti slov – text v sobě může nést nejen význam zamýšlený, ale i zcela protikladný)
17. Tajemná schůzka	spíše jen uvaďeč dialogů než klasický kronikář	Matador Chrysopras a tajemník, Vampyr Argyropras a Inženýr Excelsior	pracovní (soukromí) bilionářů	Děj posouván hl. skrze dialogy, jde vl. o 2 konverzační scény.	1/ Dětsky naivní říkan-ka (popěvek) (hravý vtip situační i jaz.) 2/ článek Starovlasteckých listů: parodie patolízalsky ponížených oslavných textů	Ad 1/ kurziva Ad 2/: odděleno 1 prázdným řádkem, jinak ne.	situační humor, satiričnost, parodie publicistických článků (parodie stylu), tj. travestie patetických gratulací



18. Zprávy generálních štábů	v úvodu a závěru stylizovaný vypr. – historik, který hodnotí kvalitu pramenů apod., uvádí a uzavírá blok dokumentů (zpráv) v prostř. části kap.	P. pouze tematizovaný vypravěčem – armády obou válčících stran, vůbec žádné individuality	Mapa Utopie a posuny válčících armád na ní. (Vlastní body postupu, místa, nejsou tematizována)	Děj zprostředkovává vypravěč. V prostřední části „řeč dokumentů“	1/ Zprávy válečných bulletinů S i J utopijské strany (snažící se všemožně zakrýt pravou podstatu událostí) 2/ Situační mapky (nákresey) postupu armád (2x)	Ad 1/ Celkem 30 zpráv ve 2 odstavcích; vlevo S-, vpravo J- utopijský náhled na stejné události, viděné ovšem různou optikou. Zprávy vytištěny drobnějším fontem písma.	Ironie, parodie na stylistické hry válečné propagandy, satira
19. Zlaté knihy obou armád	styliz. vypravěč – historik; probleskování norm. vypr. satirika-kronikáře; pak styliz. vypr. – glorifikátor, naivní vypr. válečných „exempel“	generál Halla-Partna, písničkář Mašle (nejednající postavy); v exemplech: zabiják Géza Rasnamordyi, vojín Schweyck, major z Rabby-Adttů, Brutus Argyropras a další (opět spíš jen tematizace p.)	válečné prostředí – na frontě i v zázemí (lazaret)	Vypravěčské vedení děje	1/ poznámky pod čarou (vysvětlují termíny „hist.“ textu) 2/ populární popěvek (textová parodie konkr. Hašlerovy písně). 3/ příklady z tzv. Zlaté/Stříbrné knihy armády (parodie váleč. agitačních textů)	ad 1/: odkaz na pozn. pomocí hvězdičky ad 2/: kurziva, 2 oddělené sloky „písničky“ ad 3/: odděleno nepřiliš výrazně (jen jedním volným řádkem)	-    - (V jednotlivých exemplech další roviny parodie a vtipu, humornost knihy se zde násobí)
20. Atentát	vypravěč kronikář a satirik (standardní tón vyprávění)	Tematizovány tyto p.: Brutus Argyropras (prezident), tulák Růžička, strážníci ad.	ulice města vs. zapadlé samoty (nepřiliš důležité)	vypravěčské vedení děje (funkci dialogů v podstatě přejaly vložené dokumenty)	1/ úřední komuniké (styl úřed. dok. i s odkazy na přísl. paragrafy zákonů) 2/ úřední zpráva (dementí)	ad 1/: kurziva ad 2/: forma stejná jako v případě úvod. komuniké, ale zde text pouze ohraničen uvozovkami	Haškem inspirovaná historka o horlivých strážnících a nedorozumění, situační komika; parodie na styl, satira
21. Konečná vítězství	vypr. kronikář-satirik, částečně historik	Argyropras a Chrysopras, generálové atd. – všichni jen letmo tematizovaní vypravěčem	hlavní města (armády si úplně vymění pozice)	-    -	1/ Telegram (Fce: styl. ozvláštnění) 2/ Vyhláška polic. ředitelství (ozvl.) 3/ mapka Utopie (nákreš post. fronty)	ad 1/ jen 9 slov, kurziva ad 2/ jen uvozovky (jako přímá řeč) ad 3/ stejný typ nákreš (mapy) jako dříve	Komika příběhová (výměna území válčících stran), parodie, satira
22. Vítězný konec	-    -	Ve vypr. popisu – armády; pak jednající p. – Chrysopras, Argyropras a inženýr Excelsior	bojiště; pak Havaj (kam se uchýlily hlavy obou znepřátel. stran)	vypr. vedení děje; v 2. části dialogická scéna (setkání bilionářů)	1/ mapka Utopie (viz výše) 2/ poznámka pod čarou	mapka a poznámka stejná jako dříve, jinak nic	kontrast líčeného váleč. utrpení a salónní konverzace selfmademánů; satira, karikatura
23. Některé důsledky	vypr. satirik, (průvodce dějem knihy)	Různé – dr. Exeget, prof. umění Küttsch, Páter Ferdiš a mnoho dalších (kontrastují, ale většina se jich v knize na jiném místě nevyskytuje)	vícero kontrastujících prostředí	vypr. i dialog. vedení děje. Střídají se dějové, jakoby filmové scény, metoda střihu. Jako v 10. kap. Opačný společný motiv: odctnostnění	Žádné stylo-vě odlišené dokumenty. Montážně ale působí spojení celkem 6 příběhů, z nichž se kap. skládá.	Příběhy odděleny jedním řádkem, jinak nic.	humor situační, satira, parodie a karikatura, ale i hum. laskavý (posl. příběh je zřetelně inspirován závěrem Čapkovy Továrny na absolutno)

24. Vznik takzvaného uto-pismu	vypravěč průvodce (kronikář, historik)	zmiňována jen jména (postavy nejednají) – Lenin, Melenský (=Kerenský) a další.	prostředí jen jako součást historického výkladu vypravěče	Vypr. vedení děje, jde vlastně o parafrázi dějin ruské revoluce a vítězství komunismu (Hausmann říká utopismu), výklad	1/ poznámka pod čarou (nemá humorný podtext, ale skutečně podává informaci) 2/ závěr dopisu zpravodaje Nár. listů	ad 2/: Odděleno jen uvozovkami. Jedná se o „parodii“ (ironii) na konkrétní Kramářovy texty (pro dnešního čtenáře těžko odhalitelnou)	V kap. se výrazně ztrácí vtip (!) i satiričnost, parodie není sžíravá, ale spíš programová. Z hum. zůstává jen ironie. Zato se skví autorův levicový světonázor.
25. Zbraslavský pakt	-    - (vizionář)	vize není příliš konkrétní, zato globální (bez postav)	-    - Ostrov Utopie nyní ze všeho nejvíc připomíná (reprezentuje) SSSR; jako protiklad k němu se objevují světové mocnosti skutečného světa (a jejich diktát)	Vypr. vedení děje – líčí se jakási paralelní historie poválečné Evropy (autorovi přítomnosti), vize není optimistická, autor kritizuje sankce uložené poraženým národům (?) a nevraživost vůči SSSR...	„Zbraslavský pakt“ – parodie (?) na dokumenty z poválečných konferencí evrop. mocností	pakt má formu právního dokumentu (ustanovení, články, sankce), záměrně (?) skoro neobsahuje humor a je velmi dlouhý (5 stran!)	Podobné jako v předešlé kapitole.  Satira a parodie přechází v podstatě v jakýsi druh politického a sociálního vizionářství (utopie komická se pozvolna mění na vážnou (!!!))
(26.) Epilog	ne	„Veliký Směrodatný“ (jakýsi šéfredaktor, kritik, vydavatel (?) vs. „Spisovatel“ (autorská sebeprojekce)	ne	Bez děje. Dialog 2 „postav“; vlastně i návod na čtení díla (předjímání kritiky, obrana útokem)	Celý epilog lze vnímat jako 1 cizorodý, vmontovaný text	Každá replika dialogu uvedena iniciály „hovořící“ postavy (V.S. x S.)	Ironie, výsměch selankovitě, romantické lit., možná i básníkovy vyřizování osobních účtů (??)

## Karel Konrád – Robinsonáda

Kapitola číslo	Vypravěč (soubor vyprávění)	Postavy (soubor postav)	Prostředí; tematika	Děj, dějovost vypr.; styl vedení děje	vmontované texty	Grafika (montáž graf. prvků)	Humor
(1) Nad stolem	Část (úvod a závěr): vypravěč v 1. osobě (ich-forma); větší část: neosobní vševědoucí vypr. (časový nadhled)	bratr a sestra, její milý	venkov na horách vs. (veko)město; nešťastná láska, sociální problematika	dějově zhuštěné (ale poetické) vyprávění; přímá řeč funguje jako dějová zkratka, není komunikací mezi post.	ne (nebo jen v náznaku: říkadlo - „Hádej, hádej hadači, kdo to je?“)	ne (části s různou vypravěčskou perspektivou, časem, dějem, prostředím... jsou graficky odděleny)	ne
(2) Noviny	vypravěčský subjekt vykládá: tzn. je zde zřetelný odstup od vykládaného textu, er-forma	žádné (v „příklado-vých“ mikro-příbězích se objevuje postav mnoho – šablonovitých, modelových)	žádné (v mikropříbězích mnohých, vesměs ale městské); společenský život, svět novin a novinářství	zcela nedějové, dominuje výklad, popis (jakoby technický), časté jsou výčty	úryvek – citát – z písně (Nesem vám noviny)	v zásadě ne, ale „výklad“ je graficky dobře členěný, stejně tak výčty; hojně jsou využívány kapitálky, kurzivní písmo apod.	ano: slovní vtip (vtipná spojení slov či vět, nápadité metafory apod.); satira (podoba a kultura novin, společenský život v Praze (...))

(3) Trampoty soudního referenta	Proměnlivý: nejprve vypravěč poetický, vševědoucí, s odstupem; pak vypr. navazuje dialog s hl. postavou, mluví jakoby k ní, zároveň však za ni; 1 krátká část je bez vypr.; závěr je zvolání (vypr. implicitně osobní, ich-f.)	soudní referent, dáma v černém, občan, pan Ledvinka – postavy mají buď vlastnost, nebo jméno, nebo poslání, nikdy však vše dohromady (jsou schematické, modelové)	Zemský trestní soud a různé části Prahy – prostředí je velmi konkrétní a adresné, jeho určení přesné; soudnictví, žurnalistika, spol. život v Praze, písemná tvorba – vše v jemně satirickém duchu	Děj je útržkovitý, v některých částech maximálně zhuštěný, jinde pomalu plynoucí, až žádný. Část je nejen nedělová, ale i nevětná (výčet asociov. slov); užívá se dialog – většinou jako zkratka děje, nebo příklad/vtip	báseň (začátečnická), výčet substantiv (jako obsah vědomí subjektu, asociace), závěrečné zvolání (pointa)	členění na vícero částí, 1x se objevuje podnadpis, báseň je kurzivou, zvolání tučně a kapitálkami, jinak není grafika příliš příznaková	ano: viz řádek výše. Satiričnost, resp. parodičnost je zde však velmi slabá, tlumí ji výrazný, typický „konrádovský“ tón melancholie, zmrznutého citu, lyričnost některých pasáží
(4) Esej o básnících	vypravěčský subjekt vykládá (erforma, odstup od tématu)	básník jako typ (nikoli jedinec), milenka (modelová, nikoli skutečná), profesor kreslení (opět jen typ) ...	žádné (v příkladech občas proskočí pražské realie); básníci a básně	nedějové, charakter výkladu, který má celkem pravidelnou strukturu i svou chronologii; výčty	tabulka z vlaku (užití je volně asociativní); titul básnické sbírky; popis v bodech	Výrazné členění do ohraničených částí, některé mají podnadpisy; různé řezy, velikosti i fonty písma; výrazná je grafika výčtů	ano: slovní vtip (vtip nápaditých asociací); vtipný je už stavební princip „eseje“: tj. nápad schematicizovat a kategorizovat osobnost básníka
(5) Něco o touze	vypr. opět vykládá, jeho póza je ale poněkud jiná, je více lyrická, odstup od tématu menší; v 1 části je vypr. stále autorový (stále erforma), ale již nevykládá, je zároveň objektem vyprávěného, jakoby se svěřoval čtenáři (tykámu); závěr je deklarativní, vyprávění v 1. os. plur.	částečně jako postava funguje samotný autorský vypravěč, jinak se užívají typy: „mileneček“, „milenka“, „voják“, „krásná Margot“ apod.; ve vmontované části 2 postavy dramatu (tragédie): Sába a Emílie	žádné konkrétní (implikováno je jich mnoho, rychle se střídají) touha, milostný cit	nedějové; jde o pestrobarevnou koláž výčtů, charakteristik, metafor, situací, citací, asociací. Dialog zde není, přímá řeč jen jako asociovaný útržek řeči apod.	schéma (či zvláštní výčet?) - tzv. statistika touhy; citace titulu (Rikkitikki-távi) – užitá asociativně pro svou zvukomalebnost; novinový útržek s reklamou; úryvek smyšleného dramatu (tragédie z úsvitu křesťanství); parafráze biblického textu	užití graf. prostředků je výrazné a nápadité (čáry vodorovné i svislé, různé fonty, řezy, velikosti písma); novinová reklama napodobuje svůj předobraz; stejně tak úryvek z dramatu	ne (nápaditá slovní spojení a metaforika, asociativnost přetrvávají, neslouží však k budování humoru, nýbrž k lyrizaci atmosféry apod.)
(6) Stud	Vypravěč vykládá (jako učitel nebo historik/fyzik apod.)	žádná (jen v příkladech vystupuje několik „figurek“)	žádné soustavné (téma se odehrává hlavně „na papíře“), v příkladech se prostředí střídá stud, různé profese	nedějové; jde o výklad, popis s příklady, seznamy (výčty) atd. Jednou či 2 větami jsou vykreslovány různé mikro-příběhy (často pomocí přímé řeči – úryvku řeči)	ne	výčet (seznam) je graficky členěn, ale jinak nevystupuje z textu (graficky ani tematicky)	ano: slovní humor, satira, profesní vtipy. Tato „kapitola“ je celkově hlavně humorná, tón hravý a lehký, hlavní funkcí textu je pobavit čtenáře

(7) Lupiči pokladen	vypravěč vykládající, ale zároveň soucítící (autorský), er-forma	lupiči - Ferri, Tonda a další, milenky lupičů (Týna, Carmen a další) – opět jde ale o typ, nikoli jedince. Proti jiným „kapitolám“ je charakteristika typu podrobnější	Praha dělnická a vězeňská – Žižkov, Pankrác apod. Prostředí tedy konkrétní.  Tematika sociální, lupiči, jejich ženy, jazyk, mravy apod.	Jde o výklad, nedějový, ale s mnoha příklady a popisy. Citáty zvyšují autenticitu, jsou tedy více záměrné (utilitární) - jejich původ asociativní je slabší než jinde v knize	neznámý citát (asi úryvek písně, nejspíš fiktivní); citát (dvojverší) z Majakovské ho; úryvek existující písně (Námořnickova balada)	členění na části, citáty (úryvky) kurzivou, příp. tučným řezem písma	jen v náznaku (a slovních spojeních); jinak je atmosféra něžně melancholická, autor (vypravěč) soucítí s postavami
(8) Napříč kavárnou	vypravěč neosobní, „klasický“, s nadhledem. V závěru vypravěč oslovuje své postavy.	ústřední dvojice: „mladý muž“, „dívka“, dále vrchní a hosté. Postavy nekonkrétní, opět spíše typy, ústřední dvojice je však dějově aktivní, vypravěč reflektuje její duševní rozpoložení	kavárna Tůmovka (konkrétní pražská kavárna);  vztahy, navazování známosti, tisk (noviny), pražská kavárenská společnost	děj veden vypravěčem, žádný živý dialog není veden, přesto se hojně využívá přímé řeči – k vyjádření toho, co si postavy myslí. Některé repliky jsou izolované (ilustrační, resp. poetizační)	časopisecká reklama (jen volně asociativní vztah k ději)	reklama napodobuje styl (samostatné) čas. reklamy; text rozdělen do 2 částí; zvýrazněn je 1 výčet (nepatříčný – „dějový“) a ústřední (klíčová) replika jednajících postav. Názvy listů kurzivou.	ano: „kap.“ je založena na humorném nápadu (navazování vztahu nepřímou komunikací pomocí titulů tisku), slovní vtíp též přítomen, objevuje se společenská i de facto politická satira
(9) Člověk tak zvaný švorcový	Konrádův častý vypravěč výkladu snivě humorného a poetického	Typ postavy – „člověk švorcový“, dále rodiče, vrchní atd. (žádné „živé“ – konkrétní postavy)	žádné soustavné, konkrétně pouze Praha a její kavárny a zákoutí;  finanční nouze, idealismus, česká společnost ...	nedějové, jde o výklad, časté jsou výčty, příklady, asociované odbočky apod. Překvapivě zde zcela schází dialog a přímá řeč	- parafráze něm. 2verší z Heinovy Lorelei; - 1 sloka (asi pražské) písně; - vzor dopisu; - schéma postupu (3 body - „podobností“); - jako „pointa“ slouží dvojverší lidové (?) písně	vmontované texty, výčty, citace jsou graficky zvýrazněny (různé fonty, velikosti a řezy písma)	ano: konrádovsky melancholický humor, vtíp zejména zájímavých asociací, jazykový humor
(10) Jako povídka	vypravěč klasický (kronikářský), s nadhledem, er-f.; v posl. části se do vypr. pásma dostává nevl. přímá řeč postavy	továrník Alfréd, jeho žena Týna, baletka Heda, její milenec – postavy poněkud šablonovité, ale funkční	rychle se střídající prostředí (ples, šperkařství, byt, dům...) – vše v Praze.  sociální tematika, vztahy, láska	V 1. části děj max. zhuštěn, pak zpomalení, v 3. části děj posouvá dialog (!), posl. část takřka nedějová (má i jinou vypr. perspektivu)	ne	ne („povídka“ je jen rozdělena na části)	nepříliš: kouzlo poetického jazyka se neztrácí, spíš než vtípně působí atmosféricky; je zde i jistá pitoresknost

(11) Já, Anna Czilágová...	vševědoucí vypravěč s nadhledem; v předposl. části vypravěč novinového článku (zprávy) – tzn. jeho nadhled je menší; v posl. části vypr. osobní – ich forma	mnoho šablonovitých postav, dějově výraznější je pouze medik Bédur v 3. části „kapitoly“	prostředí v každé části jiné: v první žádné, pak různá – z celého světa. mikádo (účes), společnost, móda, vztahy	dějovost osciluje od bezdějového výkladu po max. zhuštěný (anekdotický) děj; objevuje se výčet, který supluje (umocňuje) syntaktickou strukturu souvětí	sloka písně (pražské?), citace pozdravu z pohlednice, dopis, nová krátká zpráva	členění na části; vmon-tované texty odlišeny písmem (řez, font, velikost) – kromě pozdravu z pohlednice (ten je vnitrotextovou asociací); výčet graficky uspořádaný	ano: sám námět je nevázný (mikádo), v textu se objevují anekdoty, jazykový humor, jemná společenská satiričnost, poetická hravost
(12) Smutek	Vypravěč výkladu snivého a poetického (vypr. s odstupem, osobností)	žádná (jen ilustrační postavy bez jména, vlastností, charakteristiky)	žádné určité (prostředí se rychle střídá, asoc. princip) smutek, lid. city	nedějové: jde o výklad, resp. analýzu, rozbor s příklady a ukázkami	nápis (označení na dveřích); věnování dopisu (To my love.)	členění na části; nápis zvýrazněn, věnování kurzívou	atmosféra hořko-sladká, jazyková hravost, 1x klasická převyprávěná anekdota
(13) Mechanika lásky	vševědoucí vypravěč s nadhledem	v 1. příběhu Jiří a Vlasta, v 2. -profesor Jar. Kokeš, jeho žena a Juc. Jožka Svoboda, v závěru krysa a její manžel – postavy hrubě načrtnuté, modelové, ale dějově funkční.	Pražské reálie, v závěru se změnou postav i změna prostředí – kanál, „přednáškový kanál“ láska, vztahy, společnost	Přítomny 2-3 děje (příběhy), 1 samostatný ve vmont. textu, řídí je vypravěč, pravý dialog zde není – jen jednotlivé repliky (funkce zkracovat, autenticizovat, vypointovat)	2x nápis, 1x list kalendáře; synopse dramatu (shrnutí děje fiktivní hry)	členění na části; nápisy zvýrazněny, grafika listu kalendáře zčásti napodobuje trhací kalendář	ne (děj ovšem vykazuje rysy jisté grotesknosti), jazyk poetistický, tón však vážný, nikoli hravý